جامعة المنيا
كلية الآداب
قسم اللغة العربية

الفضاء الدرامى وآلية إنتاج المعنى في مسرح السيد حافظ

دراسة فنية

بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في الآداب
(قسم اللغة العربية)

إعـداد
الباحثة/ علياء علاء رمضان عباس

إشراف
أ.د/ ضيف عبد المنعم الفرجانى
أستاذ الأدب الحديث كلية الآداب جامعة المنيا

١٤٤٣هـ - ٢٠٢٢م

الكتاب: الفضاء الدرامى وآلية إنتاج المعنى في مسرح السيد حافظ –دراسة فنية –اعداد الباحثة علياء علاء
الكاتب: علياء علاء - إشراف الأستاذ الدكتور / ضيف عبد المنعم الفرجانى – جامعة إلمنيا
الناشر: مركز الوطن العربى "رؤيا"
البريد الإلكترونى: justhappy_man2000@yahoo.com
hafez66@live.com
تليفون: ٠١٢٨١١١١٨٧٥–٠١١١٦٤٠٩٥٦٨
الناشر: " العنـــوان " للنشر والتوزيع - الشارقة مويلح
ص.ب: ٨١٨١١ alenwan10@gmail.com
الناشر: دار الطباعة الحرة للطباعة والنشر
تليفون: ٠٣/٤٨٦٠٠١٢
الطبعة الأولى: القاهرة ٢٠٢٢
رقم الإيداع: ٤١٥٨ / ٢٠٢٢
دار الكتب والوثائق القومية
إدارة الإيداع القانوني
الترقيم الدولي: I.S.B.N 291 – 357 – 214 – 520 - 1
الغلاف:
تصميم وإخراج: خالد شعبان
الجمع والصف الإلكترونى: وحدة الكمبيوتر بالمركز
تنفيذ: خالد شعبان
التوزيع:
مكتبة ليلى: القاهرة– ش جواد حسنى – أمام بنك ناصر– متفرع من ش قصر النيل
تليفون: ٠١٠١٧٥٧٦١٥٩
مكتبة أكمل: الإسكندرية ١٨١/ ١٨٣ شارع أحمد شوقى – رشدي
تليفون: ٠٣٤٥٥٧٣٥٢

مقدمة

يُعدُّ فن المسرح من الفنون الأدبية المهمة في الدراسات الإنسانية؛ لأنه دومًا يحاكي الواقع الإنساني، ويعكس ثقافاته وميوله ورغباته وأحلامه وقيمه وتطلعاته المستقبلية، فهو إذًا صورة حقيقية للمجتمع؛ وعليه نال قسطًا وفيرًا من الأهمية على الرغم من توافر العناصر الفنية نفسها في كلّ فن من هذه الفنون بيد أنه امتاز بخاصية فريدة تجعله في صدارة هذه الفنون وهي خاصية العرض بجانب خاصية النص؛ لذلك هو فن مركب مزدوج يُقرأ ويُجسد على خشبة المسرح.

والمسرح بوصفه أداة مهمة وفعالة في تعرية المجتمع والكشف عن مشكلاته ومعالجتها بآليات فنية تناسب إمكانات عصره، جاء المسرح" شامل كامل يحوي بين جوانبه المتعددة ألوانًا شتى من المهارات الفنية، والقدرات المهنية والمواهب الأدبية ... لذا لم يخطئ من وصفه "أبو الفنون" وهو مدرسة ومؤسسة ومرآة عاكسة، تحكي في صدق وجرأة قصص الشعوب في مختلف الأجيال، لذا، لم يخطئ أيضًا من قال عنه: أعطني مسرحًا، أعطك شعبًا أعطك شعبًا

ناضجًا". [١]

إذًا العَلاقة بين المسرح والمجتمع علاقة قائمة على ثنائية التأثير والتأثر، فالمجتمع يفرز قضاياه السياسية والاجتماعية والفكرية والتربوية والتعليمية...، والمسرح يناقشها ويقوم برصدها ويعالجها معالجةً فنيةً؛ لأن المسرح يعكس أيديولوجية الفرد "العضوية والنفسية، والعقلية، والفكرية، والوجدانية.." والمجتمع بكلّ مفاهيمه وأفكاره وعاداته وتقاليده الاجتماعية.

والمتتبع للكتَّاب المسرحيين يلحظ أن جميعهم كشفوا الواقع وبيَّنوا قضاياه؛ لكن من منظور مغاير جعلت المتلقي يشعر بجمال المتعة في العرض وقوة الطرح مما أدى إلى انسجامه مع النص المسرحي سواء كان مقروءًا أو منظورًا وهذا هو الغرض الذي يسعى الكاتب إليه.

ومن هؤلاء الكتَّاب الكاتب المسرحي (السيد حافظ) التي جاءت تجربته معبِّرة عن واقع أليم نابعة من أحداث سياسية

---

١) عبد المعطي شعراوي، المسرح المصري المعاصر: أصله وبداياته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، موقع "النيل والفرات الإلكتروني"
https://www.neelwafurat.com/itempage.aspx?id=egb4978-5004990&search=books
تاريخ الدخول ٢٢/٨/٢٠٢١، وقت الدخول ٩ مساءً.

واجتماعية مهمة أثرت بشكل ملحوظ على الإنسان المصري البسيط فآثر أن تكون كتاباته معبِّرة عنه بكلّ صوره؛ لذلك جاءت الدراسة معنونة (الفضاء الدرامي وآلية إنتاج المعنى في مسرح السيد حافظ-دراسة فنية).

أسباب اختيار الدراسة:

يرجع أسباب اختيار موضوع الدراسة؛ لعدة أسباب:

الأولُ: يتعلق بأهمية المصطلح (الفضاء الدرامي وآلية إنتاج المعنى) الذي لا يمكن لأي جنس أدبي سواء كان رواية أو قصة أو مسرحية أو شعرًا، أن يلغي صلته بهذا العنصر، فحين يفقد العمل الأدبي هذا العنصر؛ فإنه يفقد خصوصيته وأصالته.

الثاني: يتعلق بأهمية مسرح السيد حافظ وخصوصية تجربته المسرحية على المستوى الفني، الفكري، الاجتماعي، السياسي، الفلسفي... إلخ.

الثالث: قدرة الكاتب في التعبير عن قضايا المجتمع وقضايا الإنسان البسيط بواسطة أدوات فنية مهمة وخاصة الفضاء الدرامي.

أهمية الدراسة:

تأتي أهمية البحث في نقاط عدة أجملها فيما يلي:

١- كونها قراءة مغايرة لنصوص السيد حافظ المسرحية من الوجهة الدرامية وخاصة الفضاء الدرامي.

٢- أهمية القضايا التي تناولتها تجربة الكاتب المسرحية.

٣- التعرُّف على الوظيفة الدرامية للفضاء الدرامي في إنتاج المعنى.

٤- الكشف عن دور الفضاء الدرامي بنوعيه الداخلي والخارجي وأثرهما على الفعل المسرحي.

أهداف الدراسة:

١- تقديم دراسة مخصصة ودقيقة لقراءة النصوص المسرحية عند السيد حافظ من خلال الفضاء الدرامي.

٢- إبراز القضايا الاجتماعية والقومية والفكرية في مسرح السيد حافظ.

٣- تأثير الفضاءات الدرامية في البناء الفني في مسرح السيد حافظ.

٤- تباين الفضاءات الدرامية في مسرح السيد حافظ.

٥- الوقوف على ما يميِّز مسرح السيد حافظ.

٦- التعرُّف على تجربة الكاتب الدرامية والموضوعات التي تطرق إليها.

الدراسات السابقة:

يُعدُّ بحث" الفضاء الدرامي وآلية إنتاج بناء المعنى" دراسة تطبيقية على نماذج من الدراما المصرية، للأستاذ الدكتور محمد عبد الله حسين، أستاذ الأدب والنقد بقسم الدراسات الأدبية بكلية دار العلوم جامعة المنيا، الركيزة الأساسية التي اعتمدت الباحثة عليه في تأصيل هذا المصطلح (الفضاء الدرامي) بوصفه أولَ من أصل هذا المصطلح وتحدث عنه؛ ليس ذلك فحسب؛ بل هو من طرق ذهن الباحثة لفكرة هذا البحث من خلال طرح سؤالًا مهمًا في بحثه فهو بمثابة لبنة هذا البحث: "(هل يمكننا قراءة النص الدرامي من خلال فضاءاته؟ أو بشكل آخر هل يمكن للفضاء الدرامي المساهمة في إنتاجية المعنى وتعدد الدلالات؟ إن الإجابة بنعم ممكنة جدًا، إذا سلمنا بأن فضاءات الدراما تمكننا من فك شفرات النص)".[١]

كما تعد مدونة أعمال الكاتب المسرحي السيد حافظ

---

١ - محمد عبد الله حسين، الفضاء الدرامي وآلية إنتاج المعنى قراءة في مسرحيتي محمود دياب الضيوف وقصر الشهبندر، مجلة الدراسات العربية، كلية دار العلوم، جامعة المنيا، بحوث ومقالات، ع ١٥، مج ١، ص ١٤٠.

الإلكترونية، وهي "مدونة شخصية، فنية وأدبية، تعرض أعمال الكاتب السيد حافظ المسرحية والروائية، وأهم الدراسات والمقالات والرسائل والأبحاث" الركيزة الأساسية التي اعتمدت عليها الباحثة في دراستها.[١]

كتب ودراسات مسرحية قدمت عن أعماله المسرحية، على سبيل المثال لا الحصر:

كتاب: الشخصية التراثية وظيفتها الفنية والفكرية في مسرح السيد حافظ-سميرة أوبلهي - مكناس المغرب ١٩٨٦-الناشر مركز الوطن العربي ١٩٨٨.

تضمن هذا الكتاب الحديث عن الطقس الذهني الذى كان سائدًا في مصر خاصة والعالم العربي عامة، من رصد المناخ الاجتماعي بتفكيك شرائحه وتفتيت البنية الذهنية أو المرتكز الفني الذى تمثله درجات الوعي والإدراك الذي تعكسه أي شريحة اجتماعية.

كما تضمن الحديث عن أهم الممارسات الثقافية التي خضع لها السيد حافظ والتي أفردت تجربته ضمن الحقل

---

١) https://sdhafez.blogspot.com

الثقافي المسرحي منها المسرح التجريبي أو مسرح اللامعقول.

واحتوى أيضًا الكتاب "أدلجة التراث والبعد الوظيفي للمسرح العربي" حيث تطرق إلى التراث بصفة عامة وعلاقته بالمسرح مع تحليل مسرحية "الفلاح عبد المطيع" بوصفها تجسيدًا للتراث المتحرك وقضية الإنسان والوطن.

وهذه الدراسة تختلف عن دراستي؛ لأن البحث يعتمد في الأساس على المنهج الفني وليس المنهج الثقافي.

-كتاب: ثنائية المخاتلة بين النص الغائب والصورة الذهنية في مسرح السيد حافظ" "مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع" من تأليف الباحثتين: أسمهان سعودي وسناء نويوة.

وهذا الكتاب تناول فيها الباحثتان مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع، وتستهلان الكتاب بمقدمة عن تعريف المسرح وتميز نصوصه بالسهل الممتنع حيث تحمل بين طيات النص السلس البسيط أفكارًا أخرى ورسائل مشفرة؛ كما وصفته الباحثتان بأسلوب "المخاتلة" أو المراوغة وتوصيف الحالة التي يضفيها المعنى على عقل المتلقي.

ثم تحليل لعنوان العمل المنوط بالشرح؛ حيث حمل النص المسرحي اسمين الأول: ممنوع أن تضحك.. ممنوع أن تبكي، والثاني: حكاية الفلاح عبد المطيع، ودلالات ورموز كل اسم منهما.

وما أراده السيد حافظ من وراء كل عنوان، ثم تسترسل الباحثتان في وصف مدخل النص المسرحي "الاستهلال" وكيف وظف الكاتب الراوي لجذب انتباه الجمهور، والإشارة إلى العودة بالزمن. وقد تناولت الباحثتان ثنائية الماضي والحاضر، فالكاتب ينتقل بين زمني الحاضر والماضي، بحيث لا نعيش الزمن بوصفه استمرارًا بل هناك تقاطعات وقفات وقفزات تتم على مستوى السرد. ثم تختتم الباحثتان الكتاب بموجز "ببلوجرافيا" عن سيرة وأعمال الكاتب المسرحي السيد حافظ.

وهذه الدراسة ترتبط ارتباطًا جزئيًا وبسيطًا بمضمون دراستي بوصفها مسرحية محل الدراسة.

-كتاب: البطل الثوري في مسرح السيد حافظ-نموذجًا ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري-منصورية مبارك-وجدة-المغرب، مركز الوطن العربي ١٩٨٩.

وألقت الباحثة الضوء على صورة البطل الثوري في مسرح السيد حافظ وخصوصًا في مسرحية (ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري) وأثبتت أن هذا الملمح كان واضحًا وظاهرًا في مسرح السيد حافظ.

ودراستي تبتعد كليًّا عن هذا الملمح على الرغم من كون المسرحية (ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري) من ضمن المسرحيات محل الدراسة؛ لكن نظرت الباحثة إلى المسرحية من منظور آخر ومغاير عن نظرة الدراسة السابقة لها.

-كتاب: القضية الفلسطينية في مسرح السيد حافظ- نموذجًا ٦ رجال في معتقل شنايف، الحبيب – المغرب، مركز الوطن العربي ١٩٩٠.

وألقت الدراسة الضوء على القضية الفلسطينية في مسرحية (٦ رجال في معتقل - شنايف) وأثبتت الدراسة أن الكاتب له نزعة قومية عريقة وظهر ذلك بوضوح في مسرح السيد حافظ وخصوصًا في هذه المسرحية. ودراستي لم ترتكز على هذا النص.

كل هذه الدراسات تطرقت لمسرح السيد حافظ؛ لكن غير مرتبطة بالنقطة البحثية التي تسلط الباحثة الضوء

عليها؛ ومن هنا لم تتوفر لدى الباحثة دراسات سابقة في صورة بحثية عن (الفضاء الدرامي وآلية إنتاج المعنى في مسرح السيد حافظ).

منهج البحث:

فرضت طبيعة الدراسة الاستعانة بآليات المنهج الفني؛ ذلك للكشف عن الفضاء الدرامي وآلية إنتاج المعنى في مسرح السيد حافظ؛ لإبراز تجربة الكاتب المسرحية ككل.

المحتوى (تقسيم الدراسة):

جاء تصور الدراسة في مقدمة، وتمهيد، وثلاثة فصول، تتبعها خاتمة، ثم ثبت المصادر والمراجع، وملخص أجنبي للدراسة.

أما مقدمة الدراسة فتضم موضوع الدراسة، وأسباب اختيارها، وأهميتها، وأهدافها، والدراسات السابقة، والمنهج والخطة.

التمهيد: تناولت فيه الحديث عن المسرح والدراما والكاتب وذكر أعماله المسرحية ونبذة مختصرة عن حياته ومكانته.

وجاء الفصل الأول بعنوان (الفضاء الدرامى في مسرح السيد حافظ) وفيه مباحث ثلاثة:

المبحث الأول: الفضاء الدرامى والفضاء المسرحى.

المبحث الثانى: الفضاء الدرامى الداخلى.

المبحث الثالث: الفضاء الدرامى الخارجى.

وجاء الفصل الثانى بعنوان (آلية إنتاج المعنى في مسرح السيد حافظ) وفيه مباحث ثلاثة:

المبحث الأول: القضايا السياسية.

المبحث الثانى: القضايا الاجتماعية.

المبحث الثالث: القضايا التراثية.

وجاء الفصل الثالث بعنوان (الفضاء الدرامى والبناء الفنى في مسرح السيد حافظ) وفيه مباحث ثلاثة:

المبحث الأول: فضاء الصراع والحدث.

المبحث الثانى: فضاء الشخصية.

المبحث الثالث: فضاء الحوار.

والخاتمة جاءت محمَّلة بالنتائج التى توصلت إليها الباحثة مع ثبت بالمصادر والمراجع وملخص أجنبى للدراسة.

والله ولى التوفيق

التمهيد

يُعدُّ المسرح شكلًا من أشكال التعبير، وأداة مهمة من أدوات التواصل الثقافي بين أبناء المجتمع، بالإضافة إلى كونه "عمل إبداعي يفترض الصنعة ويوحي بأنه حقيقي.. يقوم على العلاقة بين مكونين هما النص من جهة والعرض الذي يشكل غائية المسرح من جهة أخرى[1] جاءت طبيعته مستعينة بالفنون "الرسم -الموسيقى -النحت .." ومنفتحة على الأجناس الأدبية الأخرى "الشعر –الرواية.."؛ لذلك يُعدُّ من أصعب الفنون الأدبية التي نتعامل معها.

إذًا المسرح يمثل قلب الشعب الذي ينبض بكلّ أحاسيسه، وروح الوطن الذي يحس بكلّ ما يحدث بمصداقية، فهو فن مهم لا يمكن الاستغناء عنه " فعند ذكر كلمة –مسرح-نفكر في نوع خاص من الترفيه، أو في مبنى معين مُعد ومُجهز لتقديم هذا النوع من الترفيه، ويأمل البعض في قضاء وقت ممتع مع الضحك، أو قصة شيقة للهروب من مشقة اليوم، والمسرح مثله مثل الفنون كافة،

---

١) ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، ط ١، مكتبة ناشرون، لبنان، ١٩٧٧، ص ٢٩.

ترجع نشأته إلى السحر، أي إلى محاولة التأثير على الطبيعة بقوة إرادة الإنسان، وإحالة الأفكار إلى أشياء.

وفي الأزمنة الأولى من المسرح كان كل فرد ممثلاً، ولا تفرقة بين الممثل وبقية القبيلة، والدنيا هي المسرح. وكانت منصة التمثيل مكانًا مقدسًا، وكان الحاضرون نوعين: مؤدين ومريدين.

وبعد ذلك كانت المنصة هي المسرح، ولا يفصل بين الممثلين والنظارة سوى خليج مجازي معنوي، يصبح أخيرًا خليجًا ماديًّا محسوسًا، وأخيرًا أصبح يفصل بين الممثل ومشاهديه آلاف الأميال".[١]

بين الدراما والمسرح:

يفضل النسب هنا إلى كلمة "مرزح" بدلًا من "مسرح"، لأن خصائص المصطلح ذاته تتعلق في المحل الأول والأخير، بما ينصب فوق خشبة التمثيل؛ ولأن كلمة

---

١) موقع إلكتروني "https://www.egyptiantalks.org/invb/topic/25998-%D9%85%D9%82%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%AA-%D9%81%D9%89-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B3%D8%B1%D8%AD "/ مقالات في المسرح، محمود الشاعر، ٢٠٢١/١٠/٥- ١٠ صباحًا.

"مسرح" مرهقة بالدلالات، ويكفي أنها تدل على دار العرض، وعلى النص التمثيلي، وعلى كل ما له علاقة بالتمثيل والدراما".[1]

إذًا يشير "المرزح/ المسرح" إلى إنتاج المسرحية على خشبة المسرح، في المقابل نجد معنى كلمة دراما عند بعض الباحثين تقتصر على "الكلمة تاركين كل ما له صلة بالمسرح مثل: أداء الممثلين أو حرفة المخرج استنادًا منهم على أساس دراسة هذه الأشياء تحت عناوين مسرحية خالصة".[2]

إذًا الدراما من خلال هذا المنظور تشير إلى الكلمة المكتوبة لا إلى العرض المسرحي؛ بل إلى النص المسرحي؛ لكن كانت في البداية عبارة عن أداء تمثيلي بسيط انطلقت من ساحات المعابد والأديرة، حيث اقترنت بالطقوس الدينية التي تهدف إلى تقوية الجانب الرُّوحي؛ لذلك جاءت في كتاب (فن الشعر) لـ(أرسطو) بأنها" محاكاة فعل نبيل تام له طول

---

١) إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٥، رقم المصطلح ٤٤١، ص ٢٠٨.

٢) أشلي ديوكس : الدراما، ترجمة محمد خيري، مراجعة / عبد الحميد يونس، عالم الكتب – القاهرة– د.ت – ص ١.

معلوم بلغة مزودة بألوان من التزين، تختلف وفقًا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات".(١)

ويعود أصلها في اللُّغة اليونانية إلى كلمة (دارمينون)، ويُقصَد بها "عمل الشيء على خشبة المسرح أو في معمعان الحياة".(٢)

ويلاحظ من التعريف السابق أن الدراما ترتبط بالفعل ومحاكاته عن طريق التمثيل والعرض الذي يؤديه الممثلون، وهي بذلك تتخطّى إطارها النظري لتتجسد في أحداث بصرية يقوم بها ممثلون، وبذلك يقترب مصطلح الدراما من مصطلح المسرح؛ لكن هناك فارق دقيق بينهما أن الدراما هي "النَّص المستهدف عرضه فوق خشبة المسرح أيا كان جنسه أو مدرسته، أو نوعية لغته، ويتقلد أدوار شخصياته

---

١) أرسطو طاليس: "فن الشعر" ترجمة عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٣، ص ١٨.
٢) سمير سرحان: دراسات في الأدب المسرحي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ص ٢٣.

ممثلون يقومون بتأدية الفعل، ونطق الكلام...".[1] فهي إذًا كما عرفها الدكتور محمد عبد الله حسين في بحثه (الفضاء الدرامي وآلية إنتاج المعنى...) "الجانب النظري في العملية المسرحية"[2] على عكس المسرح الذي ينصب في كونه عرضًا مسرحيًّا يجسد على خشبة المسرح.

وما يميِّز النص الدِّراميُّ عن باقي النصوص الأدبية الأخرى أنه نصٌ يكتب ليعرض على خشبة المسرح (قابل للمسرحة) ليحقق أهدافه المنشودة؛ لذلك يُعدُّ النَّصُ الدِّراميُّ الذي لم يُمَثل على خشبة المسرح نصًا يشوبه النَّقص ويؤكد ذلك الدكتور عبد العزيز حمودة في قوله بأن الدِّراما: " فن أدائي في المقام الأول، وأن المحك الحقيقي للنص الدِّرامي هو خشبة المسرح فقط، فالنص الدرامي الذي يفشل على خشبة المسرح وأمام الجمهور نص غير مسرحي، مجرد نص أدبي فقط".[3]

---

١) إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مرجع سابق، رقم المصطلح ٢١١، ص ١١٣.

٢) محمد عبد الله حسين، الفضاء الدرامي وآلية إنتاج المعنى نحو آلية جديدة لقراءة النص، "دراسة تطبيقية على نماذج من الدراما المصرية، بحث مُقدَّم للجنة ترقية الأساتذة المساعدين، مارس ٢٠٠٣ م، ص ١.

٣) عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩٣، ص ٤.

مما سبق ذكره يتضح أن الدراما بوصفها نصًا مكتوبًا لا عرضًا مجسدًا تخضع للأدب المسرحي؛ لكن إذا جُسِدَ النص على خشبة المسرح وتحوَّل من نص مقروء إلى نص منظور على الخشبة فإن الأجدر بتحليله ونقده هو فن المسرح، وقد أكد "مارتن أسلن" هذا المعنى في قوله "النص الدرامي هو مخطط أولي لحدث محاكى ما، ولكنه ليس هو بذاته يعد دراما بمعنى الكلمة، فالنص الدرامي غير المؤدى أدب، ويمكن قراءته كقصة، هنا يتداخل الأدب السردي والشعر الملحمي والدراما، أما العنصر الذي يميّز الدراما عن هذه الأنواع الأدبية فهو بالتحديد العرض أو التمثيل".(١)

ومن هنا نشب صراع بين من يدافعون عن النص وبين دعاة مسرح العرض والفرجة والاستعراض الذين يؤمنون بأن الدراما تنحصر في العرض فقط وليس لها علاقة بالنص ولا أعلم على أي أساس بنوا أفكارهم هذه؛ على الرغم أن العرض ما هو إلا مرآة عاكسة لما كتبه النص في معظم

---

١) مارتن أسلن، مجال الدراما، ترجمة سباعي السيد، مطابع هيئة الآثار المصرية، ١٩٩٢ م، ص ٣٥.

الأحيان؛ لذلك ظهر "بعض المخرجين العالميين وكذلك بعض المخرجين في مصر والعالم العربي من يدعو إلى التقليل من أهمية النص المسرحي وإلى الاعتماد على التأثيرات البصرية والسمعية والحركية في العملية المسرحية وقد نسوا هؤلاء أنه بدون الكلمة لا تقوم للمسرح قائمة".(١)

ومن هنا يصبح النص الدرامي لا غنى عنه في العملية المسرحية إذ إنه يُعدُّ من أهم العناصر المسرحية؛ لذلك" لا يمكن التقليل منه بأية حال، حتى تردد في كتابات النقاد والكتَّاب المعاصرين أن النص –الدرامي- هو ملك العرض المسرحي".(٢)

وقد علق الدكتور محمد عبد الله حسين على هذه الإشكالية في بحثه "الفضاء الدرامي وآلية إنتاج المعنى قراءة في مسرحيتي محمود دياب الضيوف وقصر الشهبندر" وقال: " لقد دارت معارك لا تنتهي حول طبيعة الدراما من حيث كونها نوعًا أدبيًا أو قطعة مسرحية، وهي

---

١) سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، القاهرة، مكتبة غريب، ١٩٧٧، ص ٣.

٢) مصطفى عبد الغني، المسرح المصري في الثمانيات، دراسة في النص المسرحي المصري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥، ص ٨.

معارك لا طائل من ورائها – في نظري- لأننا لا يمكن أن نفصل الدرامي عن المسرحي فهما صفتان متلازمتان ... لذلك العلاقة بينهما علاقة قوية؛ لأن الدراما تكتب خصيصًا للمسرح، وقد يتأثر المخرجون بما فيها من إرشادات وتفسيرات عندما يعيدون إنتاجها في صورة بصرية سمعية".[١]

ويعرَّف النص الدرامي على أنه" فن التعبير عن الأفكار الخاصة بالحياة في صورة تجعل هذا التعبير ممكن الإيضاح بواسطة ممثلين ويثير الاهتمام في قلوب جمهور محتشد ليسمع ما يقال ويشهد ما يجري".[٢]

هذا النص يتكون من مجموعة من العناصر الفنية التي تميِّزه عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى، ومن هذه العناصر: الشخصيات/ الأحداث/ الصراع/ الحبكة/ الفضاء الدرامي/ الفعل الدرامي ...إلخ، هذه العناصر تتفاعل مع بعضها بعضا

---

١) ينظر: محمد عبد الله حسين، الفضاء الدرامي وآلية إنتاج المعنى قراءة في مسرحيتي محمود دياب الضيوف وقصر الشهبندر، مجلة الدراسات العربية، كلية دار العلوم، جامعة المنيا، بحوث ومقالات، ع ١٥، مج ١، ص ١٢٩: ص ١٣١.

٢) ألارديس نيكول، علم المسرحية، دريني خشبة، القاهرة، مكتبة الآداب، (د.ت) ص ٣٣ . ٤٤.

لتنتج نصًا دراميًّا قابل للتمثيل على خشبة المسرح.

البناءالدرامى:

الكاتب المسرحي عندما يريد أن يكتب مسرحية يجب أن يحدد الفكرة الرئيسة التي تدور حولها المسرحية ويصيغها في قالب درامي محدد من شخصيات وصراع وأحداث وحوار مباشر وغير مباشر وغيرها من العناصر الذي سبق ذكرها سابقًا ويربطهم بخيوط درامية يستطيع المؤلف من خلالها أن يحقق الهدف المنشود من تأليف المسرحية؛ لذلك يقصد بالبناء الدرامي للمسرحية ذلك " الجسم النصي المتكامل في حد ذاته والذي يتألف من عناصر بانية مرتبة ترتيبًا خاصًا وطبقًا لقواعد خاصة ومزاج معين كي يُحدث تأثيرًا معينًا في الجمهور".(١)

إن عناصر البناء الدرامي في العمل الأدبي أهميتها تتفاوت على حسب درجة تفاعلها ومدى تأثيرها في العناصر الدرامية الأخرى، فالشخصيات لا تقل أهمية عن الحدث، والحدث لا يقل أهمية عن باقي العناصر الفنية الأخرى،

---

١) إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية، مرجع سابق، رقم المصطلح ٨٠، ص ٦٥.

فالعناصر الفنية تتشابك وتتلاحم داخل النص؛ لتحقق غاية المؤلف المرجوة من العمل الدرامي.

تعدُّ الشخصية عنصرًا فنيًّا رئيسًا داخل أي عمل أدبي سواء كان قصة أو رواية أو مسرحية أو نصًا شعريًّا ولا يخلو أي جنس أدبي من هذا العنصر؛ لذلك تحظى الشخصية بمكانة مائزة داخل الفن الأدبي؛ لما تمتاز به من سمات وملامح فنية تجعلها تحمل باقي العناصر الفنية الأخرى كالحدث والصراع والحوار واللغة ...فهي إذًا العمود الفقري لأي جنس أدبي.

وتُعرَّف الشخصية داخل النص المسرحي بأنها" الواحد من الذين يؤدون الأحداث الدرامية في المسرحية المكتوبة، أو على المسرح (المرزح) في صورة الممثلين..."(١) وتأتي أهميتها في كونها قناعًا يتخفى تحته الكاتب ليدلي من خلاله آرائه السياسية والفكرية ويفصح عما بداخله من رؤى فكرية مبتعدة عن مواجهة السلطة.

وللشخصية أنماط وأشكال متعددة داخل النص المسرحي، فتوجد الشخصية التاريخية والشخصية

---

١) المرجع سابق، ص ١٥٥.

الأسطورية والشخصية الشعبية والصوفية، ولكل نمط من هذه الأشكال له دور مهم داخل النص المسرحي على حسب رؤية الكاتب وتوجيه لها.

وعندما يستلهم الكاتب الشخصية أيًّا كان نوعها داخل النص فإنها تخضع لدرجات فنية معينة فتوجد الشخصية الرئيسة/ المحورية، والشخصية الثانوية/ الفرعية، والشخصية القناع والمتطورة...، وكلُّها تدور حول فلك رؤية الكاتب وهو المتحكم في كيفية عرضها داخل النص الدرامي.

والكاتب المسرحي المتميّز هو الذي يعيد تشكيل الشخصية ويوظفها توظيفًا فنيًّا لافتًا يراعي فيه السمات والملامح الدرامية التي تناسب رؤيته المطروحة وتناسب زمان ومكان المتلقي ليعرض قضايا جوهرية مهمة تخص الفرد والمجتمع.

والشخصية المسرحية تحتاج إلى عناصر فنية أخرى تساعدها في إتمام وظيفتها الدرامية داخل العمل الدرامي، ومن هذه العناصر الحدث الدرامي المسؤول عن حركة الشخصية داخل النص المسرحي.

والحدث الدرامي كما يُعرِّفه أرسطو (هو وحدات الحكي

المسرحي ذات البداية والوسط والنهاية، وتُعدُّ وحدة الحدث من أهم عناصر الدراما وتوفرها يعني بقاء الدراما، ونقصانها يعني انعدام الدراما.. فالدراما محاكاة لحدث واحد كامل تترابط أجزاؤه بعضها مع البعض بحيث لو حذف بعضها أو تغير مكانه؛ تغيَّر الحدث كله وانعدم) [١] وهو يرتبط ارتباطًا كليًّا بالصراع الدرامي أي أنهما يسيران في اتجاهٍ واحدٍ، وتطور الحدث يصحبه تطورًا ملحوظًا في الصراع؛ لذلك يُعرَّف بأنه "مناضلة بين قوتين متعارضتين، ينمو بمقتضى تصادمهما الحدث الدرامي".[٢]

أما عن أنواعه في الشكل المسرحي فهناك الصراع الخارجي والصراع الداخلي، ومن النقاد من يصنف الصراع إلى (أربعة ألوان: الصراع الساكن، والصراع الواثب، والصراع الصاعد المتدرج، والصراع المرهص الدال من طرف خفي على ما ينتظر حدوثه).[٣]

---

١) بنظر: رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، مكتبة الأنجلو، د.ت، ص ٢١.

٢) إبراهيم حمادة معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مرجع سابق، رقم المصطلح ٣٣٠، ص ١٦٢.

٣) دريني خشبة، فن كتابة المسرحية، دار سعاد الصباح للنشر، ١٩٩٣، ص ٢٤٢.

ومن العناصر الفنية المهمة التي يرتكز عليها النص المسرحي (الحوار) وهو ما يميّز المسرح عن غيره من الفنون الأدبية الأخرى؛ لأنه ذو طابع درامي خاص يستميل بها أفئدة المتلقي ويثير عواطفه نحو النص.

وينقسم الحوار إلى حوار داخلي (مونولوج)، وحوار خارجي (ديالوج)، والمونولوج هو حديث الشخصية المنفرد الذي يفصح عن ذات الشخصية وصراعها الداخلي" كلمة مطولة يلقيها الممثل منفردًا على المسرح، لا يشترط فيها أن تكون مناجاة لنفسه، قد يكون بجواره غيره من شخصيات المسرحية ينصتون إلى ما يلقي"[١] والديالوج يُعرَّف Dialogue بأنه "تبادل شفهي بين شخصيتين أو أكثر".[٢]

وما يميُّز المسرح عن غيره من الفنون الأدبية الأخرى بجانب الصراع والحوار، الفضاء الدرامي الذي يعمل على تشكيل الرؤية للمتلقي فهو فضاءٌ خياليٌ يساعد المتلقي في رسم صورة ذهنية للعمل المسرحي" الأمر الذي يدفع إلى

---

١) مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللُّغة والأدب، ص ٣٩٨.

٢) جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة عابد خازندار، القاهرة، المشروع القومي للترجمة، ٢٠٠٣، ص ٥٩.

القول إن النص يسمح -بدرجة ما- للمتلقي (قارئًا/ مشاهدًا) بالمشاركة الجادة في إنتاجية المعنى بدرجة تجعل النص أكثر انفتاحًا على عوالم أخرى متخيلة تسهم في إظهار صورة متكاملة من خلالها تتضح رؤية العالم الدرامي بصورة أشمل وأعم...".(١)

وبعد العرض الموجز السابق عن النص الدرامي وعناصر بنيته الدرامية وجب تسليط الضوء على الفضاء والمكان الدرامي.

الفضاء والمكان الدرامى:

هناك خلط كبير بين الفضاء والمكان على الرغم من وجود اختلافات جوهرية حولهما؛ فالفضاء يقصد به الاتساع في الأرض فهو مساحة غير محدودة من الأرض على عكس المكان المحدود الضيق، فالمكان جزء من الفضاء، فلا يستوي اللفظين في الدلالة.

يقول أرسطو: ينبغي للشاعر حين ينظم قصصه

---

١) محمد عبدالله حسين: الفضاء الدرامي وآلية إنتاج المعنى قراءة في مسرحيتي محمود دياب " الضيوف ـ قصر الشهبندر، مرجع سابق، ص ١٥١، ١٥٢.

ويتممها بالعبارة أن يتمثلها بعينه على قدر ما يستطيع؛ فإنه حين يرى الأشياء أوضح ما تكون، وكأنه كان شاهدًا الأعمال نفسها، يجد ما يليق بها ولا يغيب عنه شيء من ضد ذلك".[1]

وقد علق الأستاذ الدكتور محمد عبد الله حسين على هذا المقتبس في بحثه (الفضاء الدرامي وآلية إنتاج المعنى قراءة في مسرحيتي محمود دياب " الضيوف ـ قصر الشهبندر) وقال: "ومنذ هذه الرؤية المبكرة والكاتب الدرامي يضع نصب عينيه أنه يكتب مادة لعرض مسرحي، ومن ثَمَّ يجب عليه أن يحدد المنظر وتفاصيل المكان الذي ستدور فيه الأحداث واصفًا في اعتباره منصة العرض أو مكان العرض (كما يتخيله)، وهو مكان محايد وقف عليه الممثلون في مواجهة جمهور المتفرجين، لذلك فلابد أن يقدم تصورًا خاصًا به يشغل به هذا المكان المحايد ويملأ به هذا الفضاء أو هذه المساحة لتصبح عالمًا ممكنًا أمام المتفرج في إطار الزمان والمكان المحددين.

---

١) أرسطو- في الشعر- تحقيق وترجمة د. شكري محمد عياد- دار الكاتب العربي للطباعة والنشر- القاهرة- ١٩٦٧ ص ٩٨.

وهنا تكمن صعوبة الكتابة للمسرح عكس الرواية مثلاً التي يجد فيها الكاتب متسعًا من الزمان والمكان. فكاتب الرواية يتمتع بحرية مطلقة لكن كاتب الدراما مقيد بحدود زمان ومكان معينين (زمان العرض المفروض ومكانه)". [١]

ومن خلال هذا التعليق تستطيع الباحثة أن تقول إن كتابة المسرحية تتطلب شروطًا تختلف كليًّا عن شروط كتابة الرواية، فالمسرحية ترتبط بزمان ومكان العرض، لأنها تمثَّل للجمهور، وتتطلب أيضًا خيالًا واسعًا عند كتابة النص المسرحي يراعى فيه خشبة المسرح والمتلقي سواءً كان قارئًا أو مشاهدًا.

والمكان في النص ليس هو المكان نفسه على الخشبة، فالكاتب يستدعي أمكنة متعددة داخل نصه المسرحي، مثله مثل أي مبدع يكتب جنسًا أدبيًّا يستحضر المكان لتدور فيه الأحداث وتتولد من خلاله الصراعات وتتحاور في الشخصيات؛ لكن تختلف نظرة الكاتب المسرحي للمكان داخل نصه المسرحي عن نظرة أي مبدع آخر في كونه يراعي

---

١) محمد عبدالله حسين: الفضاء الدرامي وآلية إنتاج المعنى قراءة في مسرحيتي محمود دياب " الضيوف ـ قصر الشهبندر، مرجع سابق، ص ١٣٦.

المكان التخيلي، وعليه فإن النص الدرامي يفترض وجود مكانين: "مكان يشار إليه في النص، مثل أي نص أدبي، ومكان العرض، وهو مكان خيالي يبنيه المتفرج في خياله، والمكان المشار إليه في النص مطبوع يعلن عن نوع معين من التبادل النطقي، فهو يوزع على الصفحة بطريقة تشبه إلى حد ما توزيع المقاطع في القصيدة والناظر إليه يدرك الصفحة المطبوعة إدراكًا بصريًا معينًا، فمن خلاله يميِّز بين النص المصاحب ونص الشخصيات ويعود بنا هذا المكان المطبوع إلى خيال ذي أبعاد ثلاثة مكان سمعي وبصري وحركي".(١)

فالمكان داخل النص المسرحي هو فضاءٌ دراميٌّ من الدرجة الأولى يستلزم خيالًا واسعًا لمعرفة أبعاده حتى يتسنى له إدراك قصدية المؤلف من هذا المكان ومعرفة دلالاته المشار إليها من خلال الإرشادات المسرحية.

علاقة كتَّاب المسرح بالتراث:

يُعدُّ التراث من العناصر المهمة التي ارتكز الكتَّاب عليه

---

١) ينظر: سمية أسعد، مفهوم المكان في المسرح المعاصر، عالم الفكر، مج ١٥ العدد ٤ - الكويت ١٩٨٥ ص ٨٧.

في أعمالهم الأدبية والثقافية؛ لما يحتويه من مخزون ثقافي ثري يستلهم الكتَّاب مادتهم منه.

وعلاقة الكاتب المسرحي بتراثه" يجب أن تكون علاقة اتصال وانفصال في آن واحد .. بمعنى أن الكاتب المسرحي المتمكن من أدواته الدرامية هو الذي يجعل من التراث منبعًا حيويًا مستمرًا عن طريق اختيار مادة تراثية تلمس همومًا متشابهة تتصارع على أرض الواقع الذي يظهر النص المسرحي، أو بمعنى آخر يجد النظير الواقعي الذي يماثله .. فهو على حد تعبير د. عز الدين إسماعيل (يتصل به بقدر ما ينفصل عنه، وهو يعطيه بقدر ما يأخذ منه، فهو لا يقبله كله، ولا يرفضه كله وذلك إنه يقف برجل في التراث وبالأخرى في واقعه) وإذا تخلى الكاتب عن هذه العلاقة – الاتصال والانفصال- فإن ذلك يضر بالعمل الإبداعي ضررًا بالغًا قد يخرجه عن نطاق الإبداع، فيصبح عملًا تاريخيًا أو وثائقيًا".(١)

والمتتبع لكتَّاب الدراما على مر الأزمنة يلحظ أنهم

---

١) محمد عبد الله حسين، النقطة المتحولة في الإبداع الدرامي في الصعيد، كلية الآداب-جامعة حلوان، الصفا للطباعة، ٢٠٠٢، ص ١٠.

استلهموا مادتهم الدرامية من التراث ومصادره المختلفة (الديني– التاريخي- الشعبي- الأسطوري) فمنهم من استخدم التراث بوصفه وسيلة تسجيلية للأحداث ومنهم من غيَّر في المنتج التراثي ومنهم من أعاد هيكلة التراث كلَّه وأعاد خلقه من جديد في زمن مغاير لزمنه؛ لكن الكاتب المتميِّز الذي يتعامل مع التراث هو الذي يستحضر التراث ويجادله ويعيد بناؤه وتفكيكه على عكس الكاتب العادي الذي يتعامل مع التراثبوصفه وثيقةً تاريخيةً لسرد أحداثه.

وفي هذا الصدد يقول أمين القريطي" إن الفنان يلجأ إلى قواعد التراث وتقاليده وتقنياته... يلتقط من هذه التقاليد بقدر ما يستوعبه ليعيد تنظيمه وترتيبه ودمجه على نحو مغاير تمامًا، فريد في ضوء الأسلوب أو الطراز المميز للفنان ليخرج في النهاية المنتج الفني الأصيل بعيدًا عن التقليد".(١)

بدأ كُتَّاب الدراما باستخدام التراث بوصفه وثيقة تاريخية حتى أصبح النص المسرحي صورة طبق الأصل من

---

١) أمين القريطي، مفهوم الأصالة بين التجريد والتقليد في محتوى الإبداع الفني والتشكيلي، مجلد دراسات وبحوث- جامعة حلوان(مج/ ع٧) ٢ مارس- ١٩٨٤- ص ٨٤.

المنتج التراثي المستلهم، ثم تطورت نظرة الكاتب المسرحي إلى التراث بعد أن شهد المجتمع كثيرًا من الأحداث المهمة التي تخص الإنسان فاستلهموا التراث واختفوا وراءه هروبًا من قمع السلطة فتناولوا القضايا السياسية والاجتماعية والفكرية التي تقف حائلًا عن حقوق الإنسان.

ومن هؤلاء الكتَّاب: الكاتب المسرحي (السيد حافظ) الذي قدم لمتلقيه إنتاجًا مسرحيًّا ضخمًا ذا صبغة تراثية أضفت على مسرحه قبولًا لدى القارئين إذ إنه عبَّر به عن جوانب عديدة تخدم رؤية الكاتب المطروحة.

السيد حافظ حياته العلمية[١]:

برز السيد حافظ منذ أوائل السبعينيات ككاتب ومخرج مسرحي تميَّز بأسلوبه التجريبي المتمرد على القوالب التقليدية في الكتابة المسرحية منذ صدور مسرحيته التجريبية الأولى "كبرياء التفاهة في بلاد اللا معنى" التي أثارت جدلًا كبيرًا حينها، ثم توالت أعماله المسرحية التي

---

١) للمزيد: ينظر
http://www.mafhoum.com/press7/213C361.htm
https://sdhafez.blogspot.com /
وينظر مدونة أعمال الكاتب السيد حافظ الإلكترونية على الشبكة العنكبوتية.

بلغت حتى الآن أكثر من ١٥٠ مسرحية تراوحت بين المسرح التجريبي والكلاسيكي والتاريخي والتراثي ومسرح الطفل، والمسرح الكوميدي، والمسرح النسوي أيضًا.

يلحظ من خلال ما سبق أن (السيد حافظ) يمتلك قدرة هائلة من الإبداع الأدبي ثريٌّ بالرؤى الفكرية والسياسية والاجتماعية ويتضح ذلك أكثر في الفصول القادمة.

الفصل الأول

المبحث الأول : الفضاء الدرامى والفضاء المسرحى .
المبحث الثانى : الفضاء الدرامى الداخلى .
المبحث الثالث : الفضاء الدرامى الخارجى .

المبحث الأول
الفضاء الدرامى والفضاء المسرحى

المسرح فن المتناقضات والمفارقات؛ لانتمائه للأدب من ناحية وللفن من ناحية أخرى، فهو فن مركب من نص مقروء وعرض منظور؛ لذلك يحتوي على عناصر فنية خاصة بالجنس الأدبي وعناصر درامية خاصة بالتمثيل؛ لكن عند التعرض إليه بالتحليل والنقد بوصفه جنسًا أدبيًّا نفصله عن عناصر العرض ما لم يلمح الكاتب إليه داخل نصه المسرحي.

ولا يمكن فهم الفضاء المسرحي أو الفضاء الدرامي وإدراكه بصورة دقيقة إلا بالحديث عن الفضاء عمومًا في المعاجم اللُّغوية والاصطلاحية واستخلاص دلالاته؛ لنتعرف على ماهية هذا المصطلح بكلّ جوانبه وجزئياته.

من المعلوم أن الفضاء في اللُّغة حسب رؤية ابن منظور له، هو: " المكان الواسع من الأرض، والفعل فضا يفضو فضوًا فهو فاض؛ وقد فضا المكان وأفضى إذا اتسع،

وأفضى فلان إلى فلان أي وصل إليه، وأوصله أنه صار في فرجته وفضائه وحيزه؛ والفضاء: الخالي الفارغ الواسع من الأرض.. والفضاء: الساحة وما اتسع من الأرض. يقال أفضيت: إذا خرجت إلى الفضاء.. الفضاء: ما استوى من الأرض واتسع، قال: والصحراء فضاء.. والمفضي: المتسع؛ قال: أفضى بلغ بهم مكانًا واسعًا أفضى بهم إليه حتى انقطع ذلك الطريق إلى شيء يعرفونه".[١]

يتضح من خلال التعريف المعجمي للفضاء أنه يتعدى المكان الجغرافي وحدوده، فهو الفراغ الشاسع الذي يحيط بنا من الكون الخارجي وهو أيضًا كل هذا الفراغ الهائل الذي يمتد من حولنا مع امتداد مدى أبصارنا، فهو إذن المساحة الممتدة التي لا تتقيد بحدود جغرافية؛ بل تتعدى ذلك وتصبح في مكان مطلق.

وأيضًا يستشف من التعريف المعجمي للفضاء؛ بأن المكان جزء من الفضاء، فالفضاء هو الذي يحدده، فالمكان هو حقيقة ملموسة في الفضاء بحيث يؤثر ويتأثر بالمحتوى

---

١ - ابن منظور: لسان العرب، دار صبح بيروت، لبنان، أديسوفت، الدار البيضاء، المغرب، ط١ ٢٠٠٦ م، ج ١٠، ص ٢٦٩-٢٧٠.

الفضائي، ويقول نصور نعمان" الفضاء يحتوي المكان بكل جغرافيته وأشكاله الهندسية والأبطال والأحداث، والمكان يحتوي موقعًا محددًا، يكون بمثابة بؤرة للنفاد، والصحيح أن كل تمفصلات المكان وتموضعاته المتعددة إنما تشكَّل من خلال الفضاء بوصفه تجسيدًا فعليًّا لحيوية وجود الشخصيات البطلة التي تضفي المعنى لكلِّ ما يحيطها وبدونها يفتقر الفضاء أهمية وجوده".(١)

والفضاء أيضًا أوسع من الحيز الذي يتحدد بمساحة ضيقة أو حدود معروفة معلومة، فتحديد الفضاء على أنه المكان الجغرافي هو قصور في التعريف، فكيف يتساوى الكل بالجزء؟!

ومصطلح الفضاء في المعاجم الاصطلاحية أخذ حيزًا كبيرًا في التناول، فتناوله الكثير من الفلاسفة والنقاد والمفكرين وكل منهم ينظر إليه من زاويته ومنطقة البحث الذي يبحث فيها، وما يخص الباحثة هنا هو الحديث عنه في مجال الدراسات الأدبية والنقدية وبالأخص في مجال فن

---

١) نصور نعمان نجم الديلمي: المكان في النص المسرحي، اربد -دار الكندي، ط ١، ١٩٩٩، ص ٢٢/٢٣.

المسرح.

تنبع خصوصية الفضاء من خصوصية المسرح إذا اقترن به، فالمسرح بوصفه فن يُشَكِل نقطة التلاقي بين الأدب والفن-كما ذكرنا سابقًا-، يأتي الفضاء ويحمل معايير أدبية وأخرى فنية، فالأدبية يخضع من خلالها إلى مقاييس التحليل الأدبي، والفنية يخضع من خلالها إلى مقاييس الفن كالإضاءة والديكور والأزياء.

والفضاء في المسرح يخضع لمقياس الزمان والمكان، فهو له زمانين ومكانين، مكان وزمان العرض المجسد على خشبة المسرح، وزمان ومكان الحدث الدرامي المحكي في النص الدرامي والمعروض على الخشبة، ومن هنا يتم التمييز بين فضائيين (الفضاء المسرحي-الفضاء الدرامي).

الفضاء المسرحي الذي ينحصر في المكان المسرحي الذي يتم فيه العرض المسرحي سواء كان صالة المسرح أو الشارع أو القرية أو الكنيسة أو المعمل .. إلخ فهو ينحصر في الموضع الذي يُقدَّم فيه عَرْض مسرحيّ؛ لذلك يعرَّف بأنه المكان الذي " يُقَدَّم فيه العروض المسرحية، سواء كان بناءً شُيِّد خصيصًا لهذا الغرض، كصالات المسرح، أو مدرجات

الهواء الطلق، أو أي حيز مكاني يستخدم في ظرف ما لعرض مسرحي (شارع، مقهى، ساحة، ... إلخ) ويشمل حيزين مستقلين عضويًا هما حيز اللعب الذي يتم فيه الأداء، وحيز الفرجة وهو مكان المتفرجين".(١)

ومن هذا التعريف يلحظ أن الفضاء المسرحي ينحصر في المكان الواسع أو الحيز الفارغ الذي يتحقق من خلاله التواصل بين المؤديين والمتفرجين ويحدث فيه تلاقي عناصر الفرجة.

والفضاء المسرحي هو جزء من فضاء المسرح، له رمزيته ودلالته الخاصة به، فهو "ذلك الجزء من الفضاء المتخيَّل الذي يتحقق بشكل ملموس ومرئي على الخشبة، أي مكان الحدث ... الذي يتم تصويره على الخشبة بعناصر الديكور والإكسسوار وحركة الممثل".(٢)

ولكن فضاء المسرح يختلف اختلافًا كليًا عن الفضاء المتمثل في النص الدرامي، بمعنى أنه "لا يراد به دلالته الجغرافية المحدودة، المرتبطة بمساحة محدودة من الأرض

---

١ - ماري إلياس، وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص ٤٧٣.

٢ - المرجع السابق، ص ٣٣٩.

في منطقة ما؛ بل هو المكان اللفظي المتخيَّل، أي المكان الذي تقيمه الكلمات؛ انصياعًا لأغراض التخييل".[١]

وينقسم الفضاء المسرحي إلى قسمين يجب علينا تحديدهما بدقة وهما: الفضاء المسرحي الداخلي والفضاء المسرحي الخارجي، فالفضاء الداخلي هو الفضاء المنظور على خشبة المسرح وهو الفضاء الذي تدور فيه عملية التمثيل أمام عين المشاهد والذي حدده الكاتب سلفًا أثناء الكتابة.

أما الفضاء الخارجي فهو ذلك الفضاء غير المنظور، حيث تتطرق المسرحية إلى(تحديد أماكن أخرى في الفضاء أبعد من الفضاء المنظور، ولا تعرض هذه الأماكن فهي تقع خارج نطاق خشبة المسرح أو تتجه نحوها ورغم أنه فضاء غير منظور بيد أنه تجرى به عدد من الحوادث ذات الأهمية القصوى).[٢]

"على أننا لا يجب أن نسلم تمامًا بدقة هذا التعريف

---

١) مصطفى الضبع، استراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٢٥١.

٢) حنا سولينكوف، المرأة والفضاء المسرحي، ترجمة محمد لطفي نوفل-مركز اللغات والترجمة-أكاديمية الفنون- وزارة الثقافة- ص ١٩.

للفضاء الخارجي؛ لأنه تعريف ناقص إذ لابد أن يكون هذا الفضاء الخارجي امتدادًا للفضاء المنظور-الداخلي- متماسًا معه ومرتبط به، وربما يظهر ذلك في لحظات الذروة في المسرحية.

والكاتب المسرحي المتمكن هو الذي يربط بين ما هو منظور وما هو غير منظور عن طريق عدة وسائل مثل: الحوار، أو أي وسيلة أخرى ..، فالعلاقة وثيقة إذن بين الفضاء المنظور وغير المنظور رغم أن الأول يمكن إدراكه عن طريق الحواس خاصة حاسة الإبصار، أما الثاني يعتمد على قدرة الكاتب على التخيُّل الزمكاني لأحداث المسرحية وعلى قدرة المتلقي على التخيُّل، ومن ثَمَّ يكتسب الفضاء المسرحي نوعًا من الاستمرارية في الفضاء الداخلي، وحينئذ يشعر المتلقي بالتأثير المسرحي العالي لكونه مشدودًا إلى الفضاء المسرحي تاركًا وراءه حياته اليومية". (١)

ومن هنا يمكننا استنباط " أن الفضاء الداخلي فضاء مباشر-يدرك مباشرة- من خلال العرض، وهو على الرغم

---

١ - ينظر: محمد عبدالله حسين: الفضاء الدرامي وآلية إنتاج المعنى قراءة في مسرحيتي محمود دياب " الضيوف - قصر الشهبندر، مرجع سابق، ص ١٣٨-ص ١٣٩.

من أن الكاتب قد حدده بحدود أثناء الكتابة بيد أن المخرج يستطيع التدخل فيه أو تبديله، ومن ثَمَّ فهذا الفضاء أكثر قربًا من جماليات العرض، حيث إن ما يجري على المسرح أمر مباشر متصل بالحواس وتدعمه الألفاظ-الحوار-لذلك فهو يعتمد على ما يُرى، أما الفضاء الخارجي يدرك بعين الخيال من قبل المتلقي (القارئ/المشاهد) فالمتلقي يدرك بخياله ما تشير إليه الشخصيات من أشياء وأماكن".[١]

الفضاء الدرامي هو الذي يشيده الكاتب المسرحي للمتلقي عبر مخيلته بحيث يخلق له مساحة تخيلية واسعة يشرد من خلالها ذهن المتلقي في إطار تفاعل الحدث مع الشخصيات ومع العناصر الفنية الأخرى.

والعلاقة بين المؤلف المسرحي والفضاء الدرامي علاقة قوية، إذ يعد المؤلف الفضاء عنصرًا رئيسًا داخل العمل المسرحي؛ لأنه يشكل من خلاله نسيج العمل الدرامي ويفصِّل مكنونات النفس البشرية عن طريق تغوله في الذات الإنسانية معبرًا عن همومها وكاشفًا أسرارها.

فهو يصنع عالمًا خاصًا داخل النص المسرحي من

---

١ - المرجع السابق، ص ١٤٠.

خلال الحكاية التي يرويها، فيظهر في الصراع الذي يحدث بين القوى الفاعلة وبالمكان التخيُّلي الذي يعتمد عليه المؤلف في إظهار هذا الصراع.

"وهو باختصار الفضاء الذي يصوغه الخطاب الدرامي والذي ينتظم في جملة أنساق سيمائية مشكلًا "رسالة-عبر لغوية" أي أنه مكون سواء داخل النص الدرامي الرئيسي أو من خلال النص الثانوي أي الملاحظات وإرشادات المؤلف، فهو فضاء لفظي بامتياز وفضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب، لذا فإنه يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه المؤلف الدرامي بجميع أجزائه".(١)

إذًا يُعدُّ الفضاء الدرامي أيقونة النص فمن خلاله نتعرف على دلالات النص والعالم الذي يخلقه المؤلف سواء كان واقعيًّا أو متخيلًا، واعتماد الكاتب عليه داخل النص المسرحي يسهم بدور فاعل في النص فيحوله من كونه نصًا مقروءًا إلى نص متخيل؛ فيوحي لخيال المتلقي بتصورات وتأويلات يسبح فيها خياله، فالذات القارئة تحاول أن تعيش

---

١ - الفضاء المسرحي بين النص الاجتماعي والاقتصاد الدرامي- د/ أكرم اليوسف – دار رسلان- ط ١-٢٠١٠، ص ٥٠

مع الذات المقروءة إشكاليتها ومشاغلها، كما تحاول أن تكتشف مكبوتاتها، فتعري ما اختفى وراء الأقنعة.

ومن خلال ما سبق ذكره يمكن أن تستخلص الباحثة أن الفضاء على الخشبة يعادل الفضاء الدرامي المنظور (الداخلي) والفضاء خارج الخشبة المتخيَّل يعادل الفضاء الدرامي غير المنظور (الخارجي).

المبحث الثانى
الفضاء الدرامى الداخلى

يلحظ أن الفضاء الدرامي انقسم إلى قسمين؛ أولهما: الفضاء الدرامي الداخلي، وآخرهما: الفضاء الدرامي الخارجي وما ينصب عليه الحديث هنا الفضاء الدرامي الداخلي في أعمال السيد حافظ المسرحية؛ لكن قبل البدء في تحليل هذه المسرحيات الإبداعية وجب إلقاء الضوء على تعريف الفضاء الدرامي الداخلي.

أشارت الباحثة فيما سبق أن الفضاء الدرامي هو فضاء خاص بالمؤلف ويظهر من خلال ما يطرحه داخل نصه ومدى تشكله في خيال المتلقي وما يترتب عليه من دلالات وإشارات وإيحاءات يصدرها المؤلف لخيال القارئ.

وكما أن هناك فضاء مسرحي داخلي وخارجي، فبالطبع هناك فضاء درامي داخلي وخارجي، فالفضاء الدرامي الداخلي هو باختصار الفضاء المنظور والمباشر على خشبة المسرح أي الفضاء الموجود فعليًّا على الخشبة الذي حدده المؤلف في نصه المسرحي من إرشادات مسرحية تخص الشخصيات والأمكنة.

وعند عرض نصوص السيد حافظ المسرحية، يلحظ أن الفضاءات الدرامية الداخلية في هذه النصوص أسهمت

بدور كبير في الكشف عن رؤية الكاتب وقدرته الفنية في استخدام هذا المصطلح.

تنحصر معظم الفضاءات الدرامية في نصوص السيد حافظ على عدة أماكن أهمها: (الكوخ- الشارع- السوق- المنزل- الكباريه..).

فإذا وقفت الباحثة على مسرحية (الفلاح عبد المطيع) تستشف من مقدمة المسرحية (ديكور يتسم بالبساطة المعبِّرة عن الحياة العامة في هذا الوقت وكافة أنواع الظلم التي تحيط بأطراف البلاد التي ظهرت وامتزجت بالجدران)؛ يقول:

المسرح: بقعة ضوء على المنتصف.. يظهر الراوي.

الراوي: سيداتي: آنساتي: سادتي.. هذه الليلة – سيغرد إلى زمن كان فيه الإنسان مفقود القيمة، يهان، كان الإنسان الحيوان قوي النفوذ والسلطان، هذه الليلة تقدم لكم حكاية وحكايتنا ليست عن هاملت أو هزل الرابع أو حتشبسوت أو نابليون أو أي ملك من ملوك الأرض.

الجوقة: عن أي شيء تحكى إذا.

الراوي: عبد المطيع.

الجوقة: عن المطيع. (١)

عند قراءة هذا المشهد المأسوي يلحظ أن الكاتب يستخدم الاستهلالة المسرحية للتشويق والإثارة، من خلال استخدام المبادلة الحوارية بين الراوي وفرقة الجوقة، كأن الكاتب يستعين بهذه الفرقة لتحل محل الجمهور أو الآخر قارئًا كان أم مشاهدًا، فيستميل قلوبهم من خلال عرض الشخصية التي يتحدث عنها وهي شخصية (عبد المطيع).

ومن خلال النص المرافق الذي يصف الكاتب به المسرح (بقعة ضوء على المنتصف .. يظهر الراوي) يأتي في مخيلة القارئ صورة الخشبة فيأهل ذاته ببداية المسرحية، فيستحضر ذهنه ويصغي لكلام الراوي.

ثم يستمر الكاتب في عرض الشخصية بصورة درامية، فيقول:

الراوي: فلاح فقير، أجير، عيناه مسجدان وقلبه يتسع

---

١ - مدونة السيد حافظ الإلكترونية، مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع، pdf ، ص ١.

حتى يحتوى العالم ويداه صلبتان في صلابة صخر النيل، تبدأ قصته أنه ذات يوم ..

الجوقة: انتظر يا رجل، لماذا تأخذنا من الدار إلى النار، نحن نعلم أن المسرح يعرض مسرحية وهذه المسرحية لابد لها من بداية ووسط ونهاية.

الجوقة: لتبدأ الحكاية.

الراوي: في كوخ.

الكورس: على شاطئ النيل.

الراوي: على هامش الطريق، فلاح فقير يعيش مع أسرته اسمه عبد المطيع.

الكورس: يزرع القمح، يحصد الحب، يوزع الابتسامة ويشتري زقزقة العصافير بأغاني الحصاد.

الراوي: ويغني لأطفاله كل مساء وينام وهو متعب بجوار عتبة الباب لأن غرفته صغيرة لا تتسع لعشرة أفراد.(١)

يستخدم الكاتب هنا الفضاء الدرامي الداخلي في عرض صورة البطل التي يتحدث عنها ويجسدها أمام القارئ من

---

١ ـ المصدر السابق، ص ١.

خلال الاتكاء على ذكر سمات الشخصية وحالتها الاجتماعية، فيذكرها بأنها شخصية فقيرة كادحة لا تمتلك شيئًا من المال لكنها تمتلك أغلى الأشياء، قلب يتسع العالم كله، ليس فحسب؛ بل أضفى عليه سمات النيل فهو كصخر النيل.

جاء الفضاء المتخيل ليعطي صورة أولية للشخصية وتصبح مقدمة درامية لمسرحيته من خلال إبراز صفات الفلاح المصري البسيط الذي يزرع ويحصد ويغني لأطفاله على الرغم من تعبه وإرهاقه.

"ضوء على المسرح .. يظهر كوخ بسيط وكوخ آخر.. وشجر قد بدأت تسقط أوراقها .. وظهور عبد المطيع ينظر إلى النافذة الأخرى يلتفت يمينًا ويسارًا ثم يجلس ويحدث نفسه.

عبد المطيع: يومان بلا عمل، أنت وأنا.

(ينهق الحمار)

أعرف أنك غاضب، عندما تكون عاطلاً تغضب مني .. من الدنيا من كل شيء ... السبب ليس مني .. لست مسؤولاً عن شيء مما حدث أتفهم؟

(ينهق الحمار)

أنت تفهم أكثر من أي شخص في هذه الضاحية.. (ظهور أم بثينة وهي تراقبه يتحدث إلى الحمار دون أن ينطق).

عبد المطيع: أنت تفهم أكثر من رئيس الشرطة وشهبندر التجار وأم بثينة.

تبحث أم بثينة عن عصا بجوارها... فتجد عصا حطب وتحملها في يدها".[١]

عند النظر لهذا الحوار للوهلة الأولى تعتقد أنه حوار هذلي مضحك من كاتب يهزأ بالجمهور؛ لكن عندما تتمعن وتتغلغل داخل النص تجد عبد المطيع وصل به الحد إلى الحديث مع الحمار عن الظلم والقهر وما آل إليه من فقر، وكأن الفهم والشعور لم يعد صفة انسانية؛ بل أصبح الحيوان أكثر رحمة من هؤلاء الظالمين المسيطرين حتى على الألسنة.

وعندما يتحدث عن شعور الحمار بعدم العمل، يتحدث بلسان شعوره هو، وبما في قلبه من سخط على السلطة، وعلى الحال الذي وصل إليه، وظهر ذلك كله من خلال

١ - المصدر السابق، ص ٣.

الفضاءات الدرامية الداخلية التي لعبت دورًا مهمًا في تشكيل هذه الرؤية.

وها هي الأوجاع تتجسد على خشبة المسرح؛ لتعزف على أوتار الشجن فتمس كلاً منَّا؛ كأن الزمن يجسد أمام أعيننا وكأننا نعيش معهم، استطاع السيد حافظ تجسيد الألم لدرجة أنك وأنت تقرأ المسرحية تشعر بالاختناق فيأتي السيد حافظ كسيد للتعبير عن مرار الواقع ليتجلى في وصفه لحال الفلاح وما يناله من ظلم، فيقول:

عبد المطيع: مرسى يا صديقي، جئت إليك اسألك حلًا لمشكلتي.

مرسي: أي مشكل؟

عبد المطيع: زوجتي.

مرسي: مرة ثانية؟

عبد المطيع: وثالثة ورابعة وخامسة.

مرسى: سأحكي لك تبدأ الحكاية (موسيقى وانتقال الإضاءة)

الكورس: كان عبد المطيع لا يعرف عن العالم، إلا الفأس
والأرض والعمل لم يجلس يومًا مع السلطان، لم
يجلس في الديوان إلا مرة أو اثنتين في شهر

رمضان عندما تفتح القصور للعامة لم يتحدث مع جيرانه كثيرًا كان يحب مرسي أبو العلا.. وكان يقول إن الجيران تجلب الأحزان، وهكذا علمه أبوه.

أنجبت له زوجته عشرة أطفال.. الأول غبي بالفطرة والأخير غبي الاكتساب.

لم يدخل كتابًا لتعليم القراءة؛ لأن القراءة تجلب المتاعب وتتعب العقل. عرف الشجرة والبقرة والساقية.

كان الأطفال يعرفون شيئًا واحدًا هو أن الأب بمثابة (الإله) عليه أن يحضر الطعام والماء ويدفع الإيجار .... وهكذا قانون الأشياء.

زوجته نفيسة وهي فلاحة بسيطة تنام مبكرًا وتحاول أن تستيقظ مبكرة، ولكن للآسف كانت تستيقظ متأخرة لتجهز الماء للغسيل والطبخ. [١]

يضع الفضاء الدرامي الداخلي المتلقي داخل عالم تراجيدي ومأساوي مُقتّع بقناع كوميدي ساخر، فيظهر معاناة الفلاح البسيط وكوميديته الفطرية التي يستخدمها

١- المصدر السابق، ص ١٩.

للترويح عن نفسه، فالكاتب يعتمد على فن المفارقات داخل نصه من خلال الاعتماد على الشيء ونقيضه، فيظهر المكان الدرامي البسيط وهو الكوخ وفي المقابل يظهر المكان الدرامي الآخر النقيض وهو القصر، وتدور الأحداث حول شخصية البطل عبد المطيع الذي يقابله السلطان قنصوه الغوري، ويظهر الثوب الممزق الذي يقابله الحرير والأبيض الذي يقابله الأسود .. إلخ.

كل هذه المفارقات اعتمد عليها الكاتب من أجل إظهار النظام السياسي السلطوي من قمع وظلم وقهر وفرض السلطة، فاتضح ذلك من خلال الجمل الحوارية المتخيلة، منها:

الدعوة إلى (الامتثال لأوامر السلطان).[١] وهناك الرقابة وضبط تحركات الوطن: (إذا رأتنا الشرطة ذهبت إلى الجحيم).[٢] وهناك المنع: (ممنوع الضحك بأمر من السلطان).[٣] وهناك الاختطافات: (لو رأوك لقبضوا

١- المصدر السابق، ص ٣٩.
٢-نفسه، ص ٢٢.
٣-نفسه، ص ٥٠.

عليك).[1] وهناك الضحية عبد المطيع: (قبضوا عليه...على عبد المطيع وحماره)[2] وهناك المحاكمة: (حكموا عليه بخمسين جلدة كل صباح وكل مساء ولمدة أسبوع).[3]

صوَّر الكاتب من خلال الفضاء الدرامي عالم عبد المطيع الذي يعيشه هو والمهمشين أمثاله من إذلال وعسف وجوع وعذاب وسجن وضرب في عالم قائم على النهب، والابتزاز، والرشوة، وفرض الضرائب، والتهميش، وإلغاء عالم الفقراء، لتحل محله المؤسسات المتسلطة التي تلوي الرقاب من أجل مصلحتها، ويظهر ذلك بوضوح في هذا الحوار الدرامي الذي دار بين عبد المطيع والشيخ حمد:

عبد المطيع: حماري يا سيدنا منذ أمس لم يأكل.

حمد: أتعذب الحيوان؟

عبد المطيع: لماذا تحزن على الحيوان والإنسان في كل لحظة يموت.

من المسؤول عنه؟ إذا كان الحيوان جائعًا فما رأيك في

١-نفسه ، ص ٢٢.
٢-نفسه ، ص ٤١.
٣-نفسه ، ص ٤٣.

الإنسان الجائع.[1]

عبد المطيع: (فأنا فقير والفقراء كثيرون).

عبد المطيع: اسمعني أنت، نريد طعامًا، زوجتي تشاجرت معي لمدة يومين،

نريد طعامًا للأولاد وللحمار، أتفهم؟.[2]

عبد المطيع يتحدث عن حالته وما آل إليه والشيخ حمد يتحدث عن لون ثوب عبد المطيع الذي يتنافى مع فرمان السلطان الذي يعاني من مرض في عينه فأرادت الحاشية أن تجعل القرية كلها تحزن عليه من خلال ارتداء اللون الأسود وعبد المطيع يبحث عن مأكل لأسرته وحماره وهو لا يهتم بما يلبسه -الذي لا يتناسب مع الفرمان الذي أُصدر لأهل القرية.

من هنا يصبح اللونان "الأبيض والأسود" علامة دالة على مزاجية حاشية "قنصوه الغوري" الخاضع لأهوائه، ولنزواته، فهو يريد تلوين الآخرين بما يشعر به هو، دون معرفة حاجة هذا الآخر، فهو يريد أن يصبح الحاكم المطاع

١-نفسه، ص ٢٣.
٢- المصدر السابق، ص ٢٣.

الذي يجب أن ينحني له عبد المطيع، ويسالم، ويهادن، ويتكيف مع الموجود، ويرتدي اللباس الأسود في حالة الحزن، ويلبس الأبيض في حالة الفرح، ويشارك حاكمه همّه، وأفراحه، وأتراحه، لكن عبد المطيع الرمز كان يمثل استثناءً، ويمثل خروجًا عن الأوامر كفلاح فقير طيب لا يبحث إلا عمّا يحقق به إنسانيته.

الراوي: كل القاهرة نفذت الأوامر إلا هو.

الجوقة: نامت القاهرة على كتفيه مثقلة بالأعباء.

الراوي: نامت أحزانه الفرعونية وأحلامه العربية على وسادته.

الجوقة: حلم مثل جده الأكبر بالطيور وسأل المفسرين على الطير في الأحلام.

الراوي: قال بعضهم إنها الهجرة.

الجوقة: وقال بعضهم إنها الحرية.

الراوي: وكان في نظر البعض خيرًا.

الجوقة: وفي نظر البعض شرًا.

الراوي: كان يكره الأهرامات لأنها قتلت جده ولا يدري أنها رمز العبودية.

الجوقة: كان يكره ولا يعرف أن هذا العصر منحني القامة
مقهور المعاني... مدنس بين أصابع المهانة.
الجوقة: لم يحلم بالملابس الحريرية، ولم يعرف لماذا كان
يدور بالمدينة.
الراوي: لم يعلم ماذا يدور حوله.[١]

ومن خلال الحوار المتطور الذي دار بين الشخصيات وبين الجمهور داخل النص، يتضح أن الكاتب استعان بالفضاء الدرامي الداخلي" السوق- السجن" ليعقد فيها الأحداث، أحداث الصراع الداخلي بين السلطة والشعب وكيف تتحكم السلطة في هذا الشعب المطحون وتقمصه لدرجة أنها تحاكمه على لون الملابس وعلى المشاعر، وترتبط مشاعر الشعب بمزاجية الحاكم وتربطه بلجام قوي متين مربوط بيد الحاكم يحركه كما تهوى نفسه.

وجاء هذا الفضاء المكاني السوق؛ ليعبر عن ذاك الظلم وهذه الأوامر التي كانت تنال طبقة كبيرة من الشعب أبرزها الفلاح وتعاقبه حتى على جهله الذي هو السبب الأكبر فيه.

وتعد كثافة الأسئلة داخل الحكاية، الرئة التي يتنفس

---

١ ـ المصدر السابق، ص ٣١ /٣٢.

منها البطل، وهي العامل المهم في الإفصاح عن مجموعة القضايا، والمواقف التي لها علاقة بالآتي، وامتداد الزمن الماضي في الحاضر.

وهموم عبد المطيع أصبحت المادة الجوهر في سلسلة الساكن والثابت بأسلوب تختلط فيه الجد بالهزل والتلميح بالتصريح لتعطينا تصويرًا كاريكاتوريًا للواقع الذي أصبح الوجه الآخر للمأساة.

إنها ظاهرة الضحك والسخرية، التي تقررها أوقات الشدة والأزمات والظاهرة التي اكتسبت من انغراسها في الواقع الاجتماعي المرتبك المنهار ومن عمقها الراصد لمرحلة اكتسبت شرعها من انعزالها في الواقع الاجتماعي المرتبك ومن عمقها الراصد عجز النظام السياسي السائد المنهار عن تحويل السلبي إلى إيجابي واللا استقرار إلى أمن وطمأنينة.

وعلى كلٍّ جاء الفضاء الدرامي الداخلي في مسرحية الفلاح عبد المطيع متمثلًا في تعدد الأمكنة (الكوخ/ القصر/ القرية/ القاهرة..) ليعطي بعدًا دلاليًا عميقًا يخدم رؤية الكاتب من عرض قضايا مهمة تخص المجتمع المصري من تهميش

وظلم وقهر واستبداد مع الإعانة بالحوار بين الشخصيات الذي أفرز سمات الشخصيات الرئيسة والفرعية داخل النص والذي أيضًا حمل الصراع الطبقي بين عالم عبد المطيع وعالم السلطة المستبدة ليظهر عالم المتناقضات في الحياة السياسية وهذا كله أظهرته الأداة الدرامية (الفضاء الدرامي المتخيل) كما لعبت الإرشادات المسرحية دورًا مهمًا في تجسيد معاناة الفلاح المصري البسيط وطغيان السلطة الغاشمة تجاه مواطنيها.

وبعد التعرض لمسرحية الفلاح عبد المطيع الذي يعد رمزًا اجتماعيًا للفلاح المصري البسيط والوقوف على فضاءات المسرحية الداخلية ستقف الباحثة على مسرحية (عبد الله النديم) وهي من المسرحيات المهمة للسيد حافظ؛ لأنها تتناول شخصية لها دورها الحيوي في النضال والكفاح؛ كما جاء ملمح الفضاء الدرامي معبرًا عن تلك الشخصية.

تناول السيد حافظ في هذه المسرحية شخصية "عبد الله النديم" وهي شخصية تاريخية لها جانب مضيء في كتب التاريخ حيث نالت حيزًا كبيرًا في صفحاته، استلهمها السيد

حافظ وعالجها معالجة فنية، حيث جاءت في فصلين متقاربين من حيث عدد الصفحات وهو عدد قليل جدًا مقارنة بحجم شخصية عبد الله النديم؛ لكن الكاتب تعرض لها من منظور فني مغاير جرد فيه السرد التاريخي واعتمد على الجانب الفني.

اعتمد الكاتب في هذا النص على الأمكنة الدرامية والوصف والأحداث، فأول مشهد يفاجأ به المتلقي هو مشهد البحث عن عبد الله النديم، هذا البحث، الذي جندت له السلطات الإنجليزية كل قواها من إعلام ومخبرين وإغراءات مالية، يمثل اللحظة الفارقة التي اعتمد الكاتب عليها في دخول عوالم عبد الله النديم.

ومسرحية "عبد الله النديم" مسرحية كلاسيكية -من وجهة نظر الباحثة- حيث جاءت عناصر البناء الدرامي فيها وخصوصًا (الأحداث) متشابهة إلى حد كبير مع الأحداث التاريخية الحقيقية للشخصية، ليس فحسب؛ بل جاءت رؤية الكاتب فيها مناسبة جدًا للشخصية فقد نادى النديم بالحرية سواء كانت على مستوى الكلمة أو على مستوى الفعل، فهو له موقف فردي لا يستطيع أحد إنكاره تجاه السلطة وفلسفة

خاصة به يحارب من خلالها الواقع الأليم الذي يرفض الغنوة والضحك والابتسامة التي تقف موقفًا صارمًا تجاه الظلم والطغيان.

وهي مسرحية يغلب عليها الطابع الاجتماعي الذي يمتزج فيها بالطابع السياسي، تطرح صراع الإنسان ضد السلطة من أجل الحرية والبقاء والحياة.

عالج السيد حافظ في الفصل الأول أهم الأحداث التي عاشها عبد الله النديم منذ ولادته عام ١٨٤٥ حتى وقعة "التل الكبير" ١٨٨٢، فحدثنا عن ميلاده ودراسته الأولى وعمله في مكتب تليغرافي ملحق "بالقصر العالي"، قصر أم الخديوي الأميرة خوشيار خانم، وتردده على مجالس العلم والأدب وتعرفه على كل من جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده وعرابي وكتاباته النارية في جريدة "التنكيت والتبكيت" وتأسيسه للجمعية الخيرية الإسلامية، لينضم في الأخير إلى ثورة عرابي مساهمًا بآرائه وأفكاره ولاعبًا دور الخطيب المحرض.

أما الفصل الثاني فيبدأ بعد فشل الثورة وتسليم القيادات جميعها إلا عبد الله النديم الذي فضَّل أن يعيش تسع سنوات

من المغامرة والمخاطرة الغريبة، فظل مختفيًا عن أعين النظام، والبوليس يجد في أثره ويقدم الإغراءات المالية لمن يبلغ عنه.

ومن الملاحظ عن قراءة المسرحية أننا أمام عمل إبداعي أي نقرأ تاريخًا في قالب فني جميل، فالسيد حافظ أخذ المادة التاريخية وأعاد بناءها فنيًّا وفق منظوره، فحذف مجموعة من المعلومات التي رآها بحدسه غير مجدية، كما أنه قام بتأويل الحدث التاريخي، فقدم نموذجًا لشخصية عبد الله النديم التي ظهرت بوضوح من خلال الفضاءات الدرامية داخل النص المسرحي.

جاء الفضاء الدرامي الداخلي متمثلًا في السرايا وقرى المحروسة والفرن الذي يعمل فيه والده (مصباح إبراهيم) كلها جاءت لتعرض المكان الدرامي الذي يدور فيه أحداث المسرحية وتحركات الشخصية فيها التي تحمل أفكار المجتمع المصري في هذا الوقت وقد أضفى السيد حافظ رؤاه حولها حيث عبِّر عن رؤيته وإيمانه الشديد بها.

ومن هذه الرؤى التي ظهرت خلال العناصر الدرامية داخل النص وخصوصًا الفضاء الدرامي، قضية (الفن) فعبد

الله النديم يحضر في هذه المسرحية بفكر قطاع عريض من المثقفين العرب الذين حاولوا الدفاع عن الفن عامة والمسرح خاصة وبشتى الوسائل، يقول:

النديم: ما دور الأدب يا شيخ جمال الدين الأفغاني؟

الأفغاني: الأدب لابد وأن يخدم الشعب .. ويطالب بحقوق الشعب ويدفع عنها الظلم. (١)

ومن خلال السؤال الذي طرحه النديم لجمال الدين الأفغاني يتضح أنه يسعى إلى خلق مدرسة مؤمنة بفكره التطلعي يدرس فيها العلوم والأخلاق والأدب والتمثيل والخطابة، ولما تآمر عليه مجلس الإدارة مفتعلين الأسباب ومعبرين عن الموقف المضاد من الفن: "قال إيه النديم بيعلم الأولاد التمثيل وخطابة .. تمثيل وتقليد وخطابة والله حرام"(٢). يقدم استقالته مرددًا "الفن مش حرام والتمثيل مش حرام مادام بيصحي الناس .. وأنا نفسي الناس تصحى بالطبلة والزمارة والضحكة .. الناس لازم تفهم".(٣)

السيد حافظ استخدم فضاءات درامية تتناسب مع

---

١) مدونة السيد حافظ الإلكترونية، مسرحية عبد الله النديم، ص ٧٢.
٢) المصدر السابق، ص ٦٩.
٣) نفسه، ص ٧٠.

الصراع الفكري داخل النص من خلال وجود قوتين متضادتين فكريًا، والتي أسهمت بجانب مكونات البناء الدرامي الأخرى في إبراز صراع النديم الداخلي مع الأنوات الأخرى وخارجي مع العالم المحيط به من خلال طرح فكر النديم الاستشرافي في أهمية الفن والتمثيل، وإبراز هذه القضية أمام المتلقي (قارئًا/ مشاهدًا) مسهمة في الوقت ذاته في إنتاج معانٍ جديدة، وتوليد دلالات لا حدود لها تتجدد مع كل قراءة للنص.

فإذا كان الأب مصباح، وهو يمثل الثقافة السائدة الملتزمة بما هو موجود من القيم، يرفض اشتغال الابن بالفن، فإن الولد يخرج عن هذه القيم ويحاول تأسيس قيم جديدة سواء على المستوى السياسي أو الاجتماعي، ويحاول بناء مفهوم جديد للفن، فهو عنده: "مش تسلية وكلام فاضي".(١) كما اعتقد عفان، بل هو ".. زي السكين يا تستخدمه في الخير يا تستخدمه في الشر سلاح ذو حدين"(٢) لهذا اختار الطريق الصعب.

---

١) المصدر السابق، ص ١٨.
٢) نفسه، ص ١٨.

ومسرحية "النديم" ذات فضاء درامي واسع وظهر ذلك في التغيير في المكان والزمان واللباس والأحلام، فالكاتب أرخ لحياة النديم مستغلاً تقنية "فلاش باك"(¥)، مثلاً: عندما يكون الضابط يستنطق الأب مصباح عن ابنه النديم ينتقل المشهد إلى طفل في تسع سنوات لتغطية مساحة فارغة من تاريخ النديم لم يعرفها القارئ بعد، كذلك عندما يسأل المخبران صديقه عبد الرحمن، صاحب دكان حارته، عنه ينتقل عبر "فلاش باك" ليحدثنا عن مرحلة مهمة من حياة النديم وهي عمله في مكتب تليغرافي ملحق "بالقصر العالي" وكذلك عمله عند العمدة "البداوي" وتتصاعد الأحداث عبر الأزمنة إلى أن تصل إلى فشل الثورة والهروب من السلطات الإنجليزية حتى وفاة النديم.

يلاحظ أن الكاتب لم يذكر كل الأحداث التي تزخر بها سيرة عبد الله النديم، بل ركز على الأحداث التي تلائم طرحه الفكري.

ومن هنا يأتي الفضاء الدارمي الداخلي متضمنًا

¥) الرجوع بالذاكرة إلى أحداث ماضية (الارتداد للخلف) وعادة ما يتم الانتقال من مشهد الوقت الحاضر إلى المشهد الماضي.

فضاءات متناقضة كفضاء الفقد والظلم من قبل الشرطة وفضاء المحبة والود من قبل الفلاحين وفضاء الحياة والحرية والأمل والنور الذي يقابله فضاء الظلام والجور والاضطهاد.

ويؤكد ذلك السيد حافظ في جملة حوارية على لسان ابن النديم، الذي يقول فيها: "أنا مصر بن بنصر بن حام بن نوح عليه السلام.. أنا اللي شلت الأمانة.. أنا مصر يا فاطمة".[(١)]

وقراءة هذا الفضاء المنظور يدلنا على هوية النص، ورؤية وفكر السيد حافظ التي هي رؤية عبد الله بن النديم وبسطها أمام المتلقي كما أنها تعطي جوًا عامًا للقضية المطروحة، وإبراز الصراع الفكري للنديم.

فالنديم يمثل تاريخ المقهورين والفقراء فهو ينتمي إلى أصول فلاحية تتحيز إلى الفقراء وتقيم في حارة شعبية وتتواصل مع الناس في فضائها يقول النديم: "أنا حياتي كلها مصر.. أعرف ببيوتها حواريها قهاويها.. شوارعها

---

١) مسرحية عبد الله النديم، مصدر سابق، ص ١٣٦.

غناويها".[1]

كما أنه صاحب قضية وهم وصوت فريد في مواجهة السلطة، فالكتابة عنده قضية "فمش كل من مسك القلم كاتب ولا كل من كتب كاتب.. ولا كل من ركب الحصان فارس.. وأنا فارس الكلمة يا فاطمة.. ما أقدرش أبقى كاتب زي بردعة الحمار.. وما أقدرش أبقى من الخصيان".[2]

يقرأ لنا أحد محرري جريدة الاعتدال، لصاحبها حمزة فتح الله، مقطعًا من كلام عبد الله النديم ورد في جريدة التنكيت والتبكيت: "شوف كاتب إيه على الخديوي.. ما جدوى الأوبرا التي بناها والشعب جائع.. ما جدوى...". [3]

فالموقف الذي ذكره أحد محرري جريدة الاعتدال في حواره المنظور لدى المتلقي، يخلق لدى المتلقي دلالات توحي بمدى الجراءة التي حظيَّ بها النديم في مواجهة قرارات السلطة الخاطئة تجاه المجتمع المصري.

وإذا تجولت الباحثة في عالم السيد حافظ المسرحي تجد مسرحية (الرقص على النار) ممتلئة بالفضاءات

---

١) السابق، ص ٥٤.
٢) نفسه، ص ١٣٤/١٣٥.
٣) نفسه، ص ٤٧.

الدرامية الداخلية التي تمثِّل رؤى عديدة من قِبَل الكاتب للمجتمع المصري عبَّر عنها وسلط الضوء عليها من خلال تقنية التخيُّل داخل نصه المسرحي، فجاءت استهلالة النص، تقول:

"يفتح الستار على حارة في حي كرداسة، حارة شعبية تجمع بين الحي الشعبي الريفي والمدينة كطبيعة أهل كرداسة. زينات معلقة، لافتات انتخابية، انتخبوا محروس شعللها لمجلس الشعب، لا تنسوا ابن داركم محروس شعللها، كراسي، ناس تصفق، وتهلل، هتف، لافتة أخرى. انتخبوا الصحفي الجريء محروس شعللها".[١]

الكاتب من خلال مشهد اللوحة السابقة يعتمد على صورة واقعية تظهر في كل الانتخابات على مستوى أنحاء جمهورية مصر العربية، فالكاتب يصف جوًا عامًا لأحداث سياسية تُشاهد في الشارع المصري وقد ظهر ذلك على خشبة المسرح إذ إنه مثَّل للحارة وما فيها من أجواء انتخابية على الخشبة وجعل المتلقي يتخيلها بين سطور النص المسرحي.

---

١) مدونة السيد حافظ الإلكترونية، مسرحية الرقص على النار، ص ١١.

تدور الأحداث في شارع بسيط في حي كرداسة، تظهر من خلال هذه الأحداث صورة لطبقة معينة من الشعب تصفق للفساد والظلم وللنظام في أجواء انتخابية كاذبة يرفعون أبطالًا شعبين واهمين على المنصة يلفقون الأحاديث ويخادعون الناس.

ومن الوهلة الأولى في اللوحة الأولى التي يفتح عليها الستار يلحظ أن العالم هنا مقسوم إلى ضدين: هذا الفاسد الذي يسجله المجتمع وهذا البطل الذي يعيش حياة الشحاذين.

يتحدث الكاتب عن طبقة فقيرة من الناس يوازيه طبقة غنية تكتسب الأموال الطائلة من اللا شيء من الدولة ومن دماء الناس وهذه الطبقة تصعد على عناء هؤلاء الفقراء يريدون السلطة لتنفيذ مصالحهم الشخصية.

"الزمان: عام ١٩٩٠، ليلة أول أغسطس الساعة ٢ مساءً.

المكان: فندق النجوم الخمسة- الاستقبال ... مدخل الفندق على المستوى الأول يمين الاستقبال والخزانة على المستوى الأول يسار المصعد الذي يؤدي إلى أعلى المستوى الثاني .. مدخل يؤدي إلى الكازينو ولافتة مضيئة جميلة.

الديكور: يغلب عليه اللون الأبيض والبني الفاتح.. والشياكة والأناقة والفخامة (عند فتح الستارة يدخل الراقصون والراقصات في تابلوه استعراضي ستائر ملونة في المسرح وحاملات التابلوه بما معناه)." [١]

الكاتب هنا ينتقل بالمتلقي من فضاء درامي داخلي إلى فضاء آخر يصف فيه فندق ذا ديكور فخم منظم عَكَسَ من خلال هذا الفضاء حال العالم في الخارج، مصعد يصعد منه صفوة المجتمع الذين لا يعلمون عن العالم سوى إنه سُلم لأحلامهم، لافتة مضيئة عليها صورة الراقصة الأولى كوكي والمتحكم الأول في كل هؤلاء الصفوة.

يستقل بناء السيد حافظ السابق، الوجه الآخر للعالم، ذلك العالم المنغمس في شهواته، الناهبين لأموال الناس، الذين يلعبون بالبلاد ويحتكرون الأحلام وينتهزون قوت الشعب المطحون، يصف السيد حافظ عالم آخر مناقض للعالم الذي يتباكى عليه أمثال شعللها الذي يهتم بتحقيق أحلام الفقراء للوصول إلى السلطة وهو في النهار والليل يتراقص على أنغام الراقصات وفي أحضان العاهرات.

---

١) المصدر السابق، ص ١٦.

وعند قراءة هذا النص جيدًا يلحظ أن الكاتب يتناول حكاية مهمة لهؤلاء الأبطال الذين فعلوا المعجزات وقدموا تضحيات لمجتمعهم واكتفت الدولة بتكريمهم لعمل بروباجاندا الرؤساء الأزمنة المختلفة.

ويتحدث هنا عن قصة (الوسام والأموال) كلما كنت أكثر فسادًا كلما جمعت الأموال وكم كان النبل رخيصًا.

"فاضل" بعدما قام بإنقاذ الملكة "قوت القلوب" وإنقاذ سمعة البلاد، لم ينل من الدولة سوى الصور والأوسمة والسجن.

وإنه حاول أن ينادي ويوصل صوته إلى الحكومة التي قامت بتكريمه لالتقاط الصور وإنه يحتاج إلى المسكن والمأكل؛ لكن الدولة تائهة في بارات الخمر وعلى مسارح الراقصات وأصبحت الراقصات يحركن الدولة برجالها، ثم بعد ذلك تم سجنه، فقامت زوجته فاطمة بالعمل كراقصة وتتحول من زوجة البطل إلى الراقصة الأولى؛ ليثبت للجميع أن الدولة لا تقدر سواء الراقصات وبائعي الوعود والمشاعر وتثبت لهذا البطل إنه ليس زمنه ولا مكانه.

"يفتح الستار في مستشفى أم المصريين- هرج ومرج

وضوضاء على السرير ينام فاضل- لا تظهر رأسه)". [1]

يصوّر الكاتب هنا عبر الفضاء الدرامي الداخلي الصورة الحقيقية لمستشفى أم المصريين قبل زيارة الرئيس لها وبعدها، يحاول الكاتب بهذا الوصف أن ينقل صورة المجتمع المصري المقهور ومعاناته واغترابه في وطنه الذي يعيش فيه وفي المقابل نجد الطبقة الأولى والصفوة من المجتمع المصري يستقبلون الرئيس عند زيارته المستشفى، عالم آخر مختلف عن العالم الأول الذي يعيش فيه المواطنين، منع (فاضل البطل) من أن يحكي معاناته للرئيس الغافل عن شعبه بهؤلاء الحاشية الذين يحيطون به من كل جانب، كديكور خيال آخر في نظر المتفرج.

"يفتح الستار على كشك سجائر على رصيف وقد علق عليها الوسام وصورة فاضل. الراديو ينبعث منه أغنية .. بعض الصحف علقت .. بعض الحلويات .. كتب على الكشك "كشك البطل" فاطمة تقف مع عبده".[2]

ينتقل الكاتب بالمتلقي إلى لوحة أخرى تحكي عن

---

١) المصدر السابق، ص ٥١.
٢) المصدر السابق، ص ٦٥.

المعاناة بعد انطفاء هذا الصخب لأخذ اللقطة مع الرئيس فيضطر فاضل إلى عمل كشك في الشارع لكسب قوت يومه ولكن لم يتركه هؤلاء الظالمين.

وحاول أن يصل صوته إلى العالم بأنه البطل صاحب الوسام؛ لكن ما قيمة الوسام في بلاد عمياء صماء بكماء، ترضع أحبابها السم، وتضع الشهد في أفواه السارقين.

وبعد ذلك "يتغير الديكور إلى مبنى التلفزيون .. في الخلف باب التلفزيون الخارجي .. تقف صفية محمود وأمامها كاميرا على الرصيف وتمسك ميكرفون .." [١] ويظل الكاتب يبدل اللوحات والمشاعر والأوجه والآليات ليصل إلى كم المعاناة التي توضع على كاهل هؤلاء الشرفاء وطبقة كبيرة من هذا المجتمع الطبقي الظالم.

يتحول الديكور من المشهد السابق إلى مبنى سفارة .. ديكور تجريدي .. صوت مجاميع في الخلفية... أعلام موضوعه... إضاءة زرقاء وناس ترتدي ملابس فاخرة وموسيقى تشبه الحلم .. دخان مع حركة مسرحية أشبه بخطوات وحركة حلم .. يقف فاضل وطماطم .. يظهر السفير

---

١) نفسه، ص ٨٠.

محمل الوسام .. يتقدم السفير ناحية فاضل.

ويظل هذا العالم يتلاعب بمشاعر وأحلام كل الصادقين فتأتي فرصة سفر إلى فاضل فيترك هذا الظلم وهذه المعاناة ويرحل؛ لكن الظلم قد شد رحاله ملازمة له حتى في الخارج عاد بعدما ضاع عام من عمره هباء، وطماطم في البلاد قد تخلت عن كل هذه الأحلام لتواكب هذا الفساد السائد وتصبح أكبر راقصة تتحكم في أحلام هؤلاء الظالمين.

ويعود فاضل لبلاده ظنًا منه أن طماطم لم تتغير ولكن طماطم أصبحت أحد أذرع التحكم في الأرواح فاشترت شقة فاخرة وسيارة، وتنتهي المسرحية في هذه الشقة الفاخرة.

ومن خلال الإرشادات المسرحية داخل النص ومن خلال تعدد اللوحات والصور يستطيع الكاتب أن يبرز أهم القضايا التي تواجه المواطن المصري البسيط وحجم معاناته داخل مجتمع طبقي لا يعرف الرحمة والعدل فقد عبَّر عن المعاناة الممزوجة بالأمل المنتهية بالضياع والتشاؤم من قيام مجتمع سوي.

وإذا انتقلت الباحثة إلى مسرحية (من الذي يدق الباب) للسيد حافظ تجد الباحثة أنها احتوت على كثير من الفضاءات

الدرامية الداخلية ومنها:

"على المسرح ثلاثة مقاعد.. مائدة عليها زهرية.. بها ثلاثة زهور.. ثلاثة رفوف مليئة بالكتب في كل الأركان.. باب في اليمين.. نافذة على اليسار.. شرفة في الوسط.. يوجد ريكوردر وتليفون وآلة تسجيل.. وبيك آب ومذياع.. في أرجاء الغرفة. الإضاءة التي تستلزم في هذه المسرحية. الصفراء-الحمار- الزرقاء". (١)

وهنا نلاحظ أن الفضاء الدرامي للكاتب ينحصر في مكان واحد وهو الشقة البسيطة، الذي قام كل جزء فيها على الحب والمشاركة مع الزوجة.

يستهل الكاتب مقدمة نصه المسرحي بفضاء درامي داخلي من خلال الإرشادات المسرحية التي تجعل المتلقي يرى هذه الأحداث ويتوقع الجو العام لهذه الحياة وحياة الأفراد في هذا الزمان، ويقتصر الحوار على المكان، ويعبر عن المشاعر والصدمة واللامبالاة والانتظار والظلم وتبدل المشاعر، وكلها مشاعر من شدتها كفيلة أن تجعلك تعجز عن وصف شعورك أثناء سماع أو قراءة هذه المسرحية،

---

١) مدونة السيد حافظ الإلكترونية، مسرحية (من الذي يدق الباب)، ص ٢.

وكأن الكاتب يحاول أن يبدل مشاعرك وهو واقف في المكان نفسه، يستطيع أن يأخذك عبر السنوات وعبر الماضي.

ومن خلال وصفه للأشياء، يستطيع أن يصف كم كان كل شيء في هذا مشترك ومفعم بالحب في يوم ما، وتنوع الإضاءة مع تنوع المشاعر يشعرك بفقدان الأمل الضائع للحب والخذلان.

بهية: نعم (يدخل إبراهيم) (يقفل الباب خلفه) (يسند على الباب يحمل جريرة في يده) من أنت؟ وكيف تدخل بهذه الطريقة (يقف وينظر لها يتفحصها بينما هي تردد).

إبراهيم: ألا تعرفيني يا بهية .. ألا تعرفين صوتي .. ألم تسمعي هذا الصوت من قبل (ينظر لها) (يصمت) (تتأرجح .. تتراجع .. تجلس على المقعد .. يسير في الغرفة) نفس المكان نفس الستائر .. (يلتفت إليها وهو يلقي بالجريدة على المائدة)(يقترب من المقعد .. يجلس على ركبته) .. بهية .. أنا .. هل تغيرت ؟ انظر في وجهي المتمرد .. انظري في عيني الشريدة .. في يدي الطفلة .. ها هي.. انظر (يقدم كفيه لها).

بهية: إبراهيم العائد.

إبراهيم: نعم إبراهيم العائد (يمسك يديها يقبلها .. لا تتحرك .. ينظر لها .. يقف) اسمي ما زال على باب الشقة .. شقتنا .. الستائر نفسها .. اشتريناها من سوق الموسكي .. يومها كنت تفاصلين مع البائع .. أتذكر هذا جيدًا. [١]

بدأ النص لرجل غاب طويلاً عن بيته ثم عاد؛ ليجد الأماكن ما زالت كما هي، الأشياء الديكور لم يتبدلا؛ لكن القلوب هي من تبدلت.

أتى الكاتب بهذه الصورة بوصفها عتبة تمهيدية لدخول المتلقي عالم النص، فتثار عواطفه ووجدانه نحوه، فهي مقدمة درامية يعرض فيها الكاتب تيمة المسرحية وما تقف عليه، فجاءت المشاعر متضاربة بين الاشتياق واللهفة والبرود والصدمة واللامبالاة.

جاء إبراهيم نموذجًا للوفاء والصبر، وبهية مثالًا للشخصية الضحية التي تحولت بسبب قسوة الزمن، وتأتي هنا المفارقة، ونتساءل كيف استطاع الكاتب أن يوضح مشاعر البطل، ويذبذب مشاعر البطلة لتهوى مع الستار؟!

وهل لنا أن نلوم على عزتها أم نكون منصفين لها – أم

---

١) المصدر السابق، ص ٢.

نتوجع على ضياع سنوات عمر إبراهيم داخل السجن، ثم الخروج لسجن آخر ضاع فيه باقي السنوات وتحطمت عليه أحلامه التي كانت السبب في صبره على الأيام.

ومن هنا يظهر إمكانية الكاتب الفائقة على التنقل بين المشاعر والتأرجح وكأننا قد قضينا كل هذه السنوات مع هذا المظلوم ثم فرحنا لعودته ثم تحطمنا مع أحلامه.

ومن خلال الحوار المتطور الذي دار بين الشخصيات وبين الجمهور يتضح أن الكاتب استعان بالفضاء الدرامي الداخلي (الشقة) يعقد فيها الأحداث، أحداث هذا الصراع النفسي العاطفي الذي دار، وعلى الرغم من كثرة المشاعر ووجود اللامبالاة جاءت المعادلة ظالمة بكل المقاييس؛ لكن الغريب في الأمر أننا لا نعرف من الظالم ومن وقع عليه الظلم، واستطاع الكاتب توصيل المشاعر من الفرحة أثناء دخول منزله وعودته والصدمة من الزوجة مع تذكر الواقع فلا نعرف هل نفرح أم نحزن؟ ثم يصور قبلات اليدين التي تنادي بالاشتياق.

وقد أبدع السيد حافظ في استخدام الحركات عبر الإرشادات المسرحية والوصف الكائن في متن الجمل

الحوارية في إيصال عمق المشاعر الظاهرة والمكتوبة بين كلا الزوجين.

والتناقض ينحصر هنا في مشاعر البطل ما بين الضياع والشرود إلى الوصول والاهتداء والأمان.

ثم يصف كيف استطاع الزمن أن يجعلها لا تعرفه للوهلة الأولى هل هذا تنبيه لما فعل به السجن والزمن أم نسبة إلى كون الزمان يستطيع محو حتى الملامح من الذاكرة؟.

وفي المسرحية يقسم الكاتب خشبة المسرح إلى قسمين عبر فضاء مسرحي داخلي كوصفه للشقة والحديث عن شرائهم للستائر من سوق الموسكي وغيرها: "يومها كنت تفاصلينا مع البائع.. أتذكر هذا جيدًا كنت ترتدين قبعة.. ظنك البائع أجنبية.. ورفع الثمن وقال لك الثمن باللغة الإنجليزية.. ثري بوندز فور ميتر.. قلت له أتقصد ثلاثة جنيهات.

هذه المائدة صنعها النجار الأعرج كان اسمه فؤاد المجنون.. أليس كذلك.. وهذه المقاعد اشتريتها بالتقسيط من شركة إيديال دفعت نص الثمن للمدير والباقي بالتقسيط..

المدير الذي كان يمسك المسبحة في يديه وكان يحلف باليمين المقدس دائمًا.. حدثنا عن الشرف والعفة وثاني يوم وجدنا صورته في الجريدة مختلسًا.. وضحكنا يا بهية كثيرًا. (١)

الكاتب هنا ينتقل عبر التخيُّل والأفكار إلى أحداث لم نراها على خشبة المسرح وهو فضاء درامي خارجي غير منظور؛ لكن اعتمد هذا الفضاء على فضاء مكاني منظور وهو الشقة التي يجرى بها كل الأحداث والكشف عن الحقائق عبر منظور درامي متطور من قبل القارئ داخل النص، هذا الفضاء الدارمي المركب جاء ليعطي دورًا حيويًّا في كشف ملابسات الأحداث وكشف الفراغ بنوعيه الخفي والظاهر.

اتسم الفضاء الدرامي الداخلي بكثرة الدلالات والإيحاءات ومع ذلك دلالة الضحك التي جاءت متضاربة المشاعر، فهل هو ضحك مقتع في ثوب البكاء واشتياق ملثم في ثياب الغربة؟.

وفي القسم الثاني ينقل المشاعر من كونه سعيدًا؛ لأنه

---

١) المصدر السابق، ص ٣/٢.

عاد إلى بيته وهي صامتة لا تعرف ماذا تقول إلى كونه متحسرًا على سنوات عمره وانتظاره لها وهي تبرر له أسباب تدفع إلى الخيانة الجسدية للسيطرة على معاناة العقل والقلب.

تحوَّل الحوار من ذكريات جميلة يصف فيها كل ما مر عليه من حب ومشاركة بينهما إلى ما مر به من ألم وفقدان لها واشتياق، وهي تبرر أسباب الخيانة وهو يقارن لها بين حياته في السجن وحياتها في الحرية وهي تحاول إقناعه بأنها كانت الوحدة والألم والذكريات والانتظار، تحوَّل الحوار إلى قاعة محاكمة بينهما.

وإذا انتقلت الباحثة إلى مسرحية (الميراث) يلحظ أن الفضاءات المتخيلة أخذت حيزًا كبيرًا في داخل النص المسرحي، يقول: "المسرح ينقسم إلى قسمين الصالة + غرفة النوم + منزل متوسط الحال .. رجل عجوز في الستين من العمر يظهر في غرفة الصالون قادمًا من الداخل.

عبدالكريم: ينادي يا روز ... روز.

حياة: تدخل تحمل خشبة الشاي/عايز حاجة.

عبدالكريم: أنا بسأل على روز.

حياة: أنت ناسي.

عبدالكريم: ناسي إيه؟

حياة: إنها سافرت تشوف بلادها.

عبدالكريم: صحيح أنا نسيت.

حياة: أنا عملت لك الفطار والشاي عايز حاجة. [1]

يستهل الكاتب مقدمة نصه المسرحي بفضاء درامي داخلي منظور يجعل المتلقي يرى بساطة الحياة والمعيشة، أضيفت إلى المتلقي حالة من الشفقة والرحمة والألم على هذين الأبوين الذين ألقى الزمان على كاهلهم المرض والألم والعجز والوحدة والنسيان.

وزاد الكاتب هذه الوحشة والألم على حالهم باستلهامه لضعف حالهم بسبب بطء الحركة ونسيان التفاصيل والاحتياج لوجود الأولاد لخدمتهم ومراعاة حالهم.

والمفارقة هنا بين الزمن والوقت، وكيف تخلى الأولاد عن آبائهم وأصبحوا منشغلين بأولادهم وحياتهم؟، والحديث يدور بين حياة وعبد الكريم حول حال أبنائهم وكيف أصبحوا، وحال ابنهم الأكبر الذي تزوج من أجل المال

---

١) مدونة السيد حافظ الإلكترونية، الميراث، ص ٣/٢.

وأنجب منها أربعة أطفال، ولدين وبنتين، وأصبح مشغولًا بهم وبزوجته سيدة الأعمال التي تسافر كل يوم إلى بلد أوروبا، وحال والديه تحت المتوسط، وهنا مفارقة بين حال الأولاد والآباء الذين لا يستطيعون حتى الإتيان بخادمة، ويشير الكاتب إلى قسوة الأبناء، ويتألم عبدالكريم أنه لم يرى أبناء ولده الأكبر وتحاول "حياة" التخفيف عنه بأنها ستقوم بالاتصال بهم ليأتوا؛ ليروه وهي تعلم أنه لن يجيبَ أحد.

ويسأل عبدالكريم: (هم الأولاد اتغيروا ولا أحنا؟). [1]

وهذا السؤال يطرح "هل الأب والأم بسبب السن وتقدمه، أصبحا أكثر احتياجًا إلى الأبناء أم الأبناء هم من انغمسوا في دوامة الدنيا والمال ونسوا آباءهم؟).

هل يتوقف حبنا للآباء لمدى الاحتياج إليهم؟

في السنوات الأولى من العمر نحاول جاهدين أن يكونوا بجانبنا وفي السنوات الأخيرة من أعمارهم يكونوا ثقال؛ آه على زمن تخلينا فيه عن إنسانيتنا.

"حياة: وهي تحاول أن تمنعه من الغوص في المسألة

---

١) المصدر السابق.

.. يا أخويا يعني هتشوف الأملة.

عبدالكريم: ما أحنا مش من توبه.

حياة: أحنا أشرف منه وأحسن منه.

عبدالكريم: مش مهم الشرف والأمانة المهم دلوقتي عندك كام.

حياة :الحمد لله عندنا بيتنا.

عبد الكريم: خدمت في الحكومة ثلاثين سنة سجلي كله امتياز.

عبدالكريم: ابنك طول عمره مصاحب ولاد الناس الكبار.

حياة: لحد ما ناسبهم يا خويا أنت مالك النهاردة؟.

عبدالكريم: هو ناسبهم وإلا هما اللي اشتروه". [١]

هناك مفارقات كثيرة في هذا الحوار الذي يشوبه الألم والحسرة والندم والأسف، مفارقة بين الشرف والمال، ومفارقة أيضًا بين وفاء هذه الزوجة لزوجها التي تخاف على مشاعره وحزنه وتحاول تهدئة روحه الثائرة على هؤلاء الأبناء العاصين لآبائهم؛ وخيانة هؤلاء الأبناء

---

١) المصدر السابق، ص ٣/٢.

لسنوات عمر الآباء وأموالهم وكأن أحدهم قام بزراعة أرض عشرين عامًا وفي النهاية لم تفلح الأرض ولم تخرج الثمار، فواه حصرتاه على حال مالكيها!!.

نقل الكاتب القارئ من خلال الفضاءات المسرحية بين عالمين مختلفين وفق مكانية معينة في مسرحيته في فضائيين زمانيين مختلفين بين الأهل الذين هم سبب تواجد هؤلاء الأبناء، مكان بسيط ذو ديكور بسيط وحال معيشتهم البسيطة لا يستطيعون حتى دفع مصاريف المستشفى وحال الأبناء ومنزلهم ذو الديكور الفخم الدال على الثراء وكثرة الأموال.

طرح الكاتب من خلال هذا النص صراع الإنسان مع ذاته أولاً؛ ثم صراعه مع المجتمع المحيط به، كما عرض الكاتب الصورة الحية التي كان يعيش فيها الآباء في شقة بسيطة متوسطة الحال.

وعرض أيضًا لمشاعرهم وأفكارهم من التجرد من كل أساليب الرفاهية التي يتمتع بها أبنائهم وأسفهم على الحياة وعلى الأهل.

جاء الفضاء الدرامي الداخلي السابق ليكشف عن

الأحداث الاجتماعية والصراعات الداخلية الطبقية بين أفراد المجتمع والنفسية بين الآباء والأبناء وهي قضية اجتماعية مهمة وهي قضية تغيُّر مشاعر الأبناء بعد تقدم الآباء في السن.

يجعل الكاتب للمتلقي عبر الفضاء البصري المباشر في مفارقة درامية يسترجع فيها سمات وملامح شخصية (الأبناء)، وأن هناك نوعين من الناس من تخلى عن إنسانيته مقابل المال ومن حرم من الرحمة فأعطاها لغيره.

يحيل الفضاء الداخلي السابق القارئ إلى سمات شخصية الأبطال عبد الكريم وحياة، ووصفها وصفًا رفيعًا ما بين المعاناة التي وجدوها في كبرهم من وحدة وتعب وبين ما يعانيه الأبناء في القادم من الذنب، هذا الأب الذي كان أقصى أمانيه رؤية أبنائه، والذين قد جاءوا؛ ولكن بعد فوات الأوان، استطاع الكاتب بكلّ ما لديه من فكر عظيم تزامن لحظة الوفاء مع لحظة مجيء الأبناء وكأن القدر قد قرر معاقبتهم عقاب هو الأشد على الإطلاق.

عقاب الضمير هو أقصى أنواع العذاب التي قد يصاب به الشخص، أن يندم ويتحسر على الأيام، ويحاول إرجاعها

ومشاعر هذه الأيام التي تطالب أبنائها بالرحيل على الرغم من أنها دائمًا ما كانت تلح عليهم بالمجيء من أجل زيارة والدهم المريض؛ وكأنها تقول ذهب من كان يشفع لكم في قلبي فاذهبوا، المشاعر هنا عميقة جدًا يحاول الكاتب إيصال شعور الأبوين المؤلم ورسم صورة حية لحياة الكثير، ويحاول إثارة مشاعر القارئ من خلال الفضاء الدرامي المنظور والمحسوس من قبل كلمات الكاتب.

وفي مسرحية (ليلة فتح صقلية) جاء الفضاء الدرامي الداخلي متغلغلًا في ثنايا الحوار ليلقي الضوء على حدث تاريخي مهم في التاريخ ودور الحكام المسلمين في إقامة العدل ونجدة المظلومين من أصحاب الكتاب وفي المقابل إلقاء الضوء على صورة الحكام المسيحين وتقنعهم برداء الدين .. وهذا ما ستقف الباحثة عليه في النص المسرحي.

تنوعت الفضاءات الدرامية في هذه المسرحية على عدة أماكن متنوعة (مدينة صقلية وتونس وسيراكوز)، فجاءت صقلية متمثلة في:

المكان: (ساحة مدينة صقلية) صوت أمواج البحر

الزمان: الليل.. ربيع.. عام ٨٢٥ م . [١]

اتسم الفضاء الدرامي الداخلي في البداية بدلالة الليل والبحر؛ لتمهيد لأحداث موجعة أثرت في البطل وفي شعوره ووجدانه الذي ترتب عليه شعوره بالاغتراب والوحشة في مجتمع لا يعرف قيمة الحب.

لذلك يستهل السيد حافظ كالعادة بوصف المكان الرئيس الذي يدور حوله الأحداث، فبدأ بذكر المكان الدرامي الذي يقام فيه الحوار، ثم ينتقل إلى الحوار الذي يفتتح به تيمة النص، فيقول:

(يظهر فيمي أحد أشراف صقلية وصديقه فكتور)

(فيمي سكران)

فيمي: أنا تعبان يا فكتور.. تعبان.. هذا العالم يضيق في عيني وصدري يكاد يشتعل وقلبي ممزق إشلاء على وجه الأرض.

فكتور: فيمي.. فيمي يا صديقي كل المحبين يعذبون.. ويبكون ويسهرون ثم سرعان ما ينسون.

فيمي: انسى.. انسى إيزابيل.. عروس صقلية.. أجمل

---

١) مدونة السيد حافظ الإلكترونية، مسرحية ليلة فتح صقلية، ص ٣.

بنات صقلية. أنساها.. كيف أنساها.

وهواها يعصف بقلبي ويهز روحي ويصرح في دمي إني أحب إيزابيل يا فكتور..

فكتور يا صديقي أنت قاس القلب

فكتور: أنا أتمزق من أجلك يا فيمي

فيمي: تتمزق من أجلي

فكتور: نعم

فيمي: إذاً ساعدني

فكتور: أساعدك في ماذا؟

فيمي: في أن أخطف إيزابيل وارحل. [1]

يبدأ السيد حافظ بفضاء درامي داخلي، يحيل المتلقي من خلاله إلى حالة تخيُّل وإحساس لافت للنظر عند قراءة هذا المشهد الذي يعبِّر الكاتب عن حالة البطل من موجة الحب الشديد التي تضرب على قلب هذا المشتاق المولع بنار الفقد والحرمان من حبيبته(إيزابيل)، المستعد للتخلي عن كل شيء من أجل عيونها الخضراء وجمالها الفاتن، رفض أبوها(جورج) تزوجيها لـ فيمي (أحد أشراف صقلية/تاجر

---

١) المصدر السابق، ص ٣.

مسيحي) لفارق العمر بينهما، فهو يكبرها بضعف عمرها.

استطاع الكاتب في هذا المشهد إيصال مشاعر الاشتياق وعذاب الحب التي تنهش في قلب البطل وتأكل من روحه واستعداده للمخاطرة بحياته من أجل حبيبته التي أبعدها والدها عنه بدخولها إجبارًا (الدير) لتكون راهبة، فخاطر بحياته ودينه وعرض نفسه للقتل من أجلها.

(هذا العالم يضيق في صدري وعيني.. وقلبي ممزق إشلال على وجه الأرض) هذا التصوير رسم في ذهن المتلقي ألمًا ومعاناة البطل ولوعة الحب والاشتياق التي تسيطر على عقله وقلبه حتى وهو يشرب الخمر ليهرب من اليقظة فيجدها في تيهه وضياعه، مسيطرة عليه حتى أثناء انسحاب عقله من العالم بالخمور وتشرده؛ لذلك أتى الكاتب هذه الصورة المتخيلة بوصفها عتبة تمهيدية لدخول المتلقي عالم النص، فتُثار عواطف ووجدانه نحو النص فهي بمثابة مقدمة درامية يعرض فيها أحداث المسرحية للقارئ، إنها بمثابة قصة حب وتضحيه من قصص التاريخ التي لم يكترث فيها البطل بالعادات والتقاليد؛ بل ضحى بحياته من أجل محبوبته.

ينتقل الكاتب من خلال هذا الوصف الذهني إلى نتائج الحب المؤدية إلى الحرب حتى وإن علم الإمبراطور أن الفتاة هي أيضًا تحبه وإنها أجبرت على دخول الدير من أجل الابتعاد عن حبيبها؛ لكن علت السلطة على أمور الإنسانية على الرغم من أن السلطة وجدت لخدمة الإنسانية !!

(يقف الإمبراطور ميخائيل الثاني ومعه جورج ويقف بعض الأهالي

وفكتور معهم)

الإمبراطور: يخطف راهبة

جورج : (يبكي) نعم.

الإمبراطور: ماذا يكتب التاريخ عني. في عهدي تخطف الراهبات من الدير. هذا رجل مجنون. [١]

وهنا يظهر التلاعب بمشاعر الناس تحت مسمى الدين على الرغم أن الدين جاء لخدمة الإنسانية وتهذيب النفوس، ولو أن هذه الفتاة لم تكن تحت منصة الكنيسة لم تضج هذه الثورة العارمة.

وكأن المسميات هي من تعطينا الحق في الحياة

---

١) المصدر السابق، ص ٦.

والموت، ثم يستطيع بكل سحر السيد حافظ الانتقال بين مقابلة ومفاضلة، قواعد المسيحية والدين الإسلامي الذي يرفض الرهبنة ويعتبرها سلبًا لحق الإنسان في الحياة والمتاع التي خلقها الله تعالى لخدمة الإنسان.

وجاء ذلك في حوار أسد بن الفرات (قاضي القضاة وفاتح صقلية) مع فكتور (صديقي فيمي):

أسد بن الفرات: أنا من فتح فوصره.. و قورسقة.. تلك الجزيرة التي تقع بين تونس وصقلية.

هل تستطيع أن تذهب برسالة إلى صديقك؟.

فكتور: أخاف إن ذهبت فيقبض على رجال الإمبراطور.

أسد بن الفرات: سأذهب أنا لأرى الأمور بنفسي.

فكتور: أنت تذهب بنفسك.

أسد بن الفرات: نعم.

فكتور: تدخل الجزيرة وتعرض نفسك للخطر.

أسد بن الفرات: نعم

فكتور: من أجل فيموس؟

أسد بن الفرات: لا بل من أجل لا يقال إن المسلمين لا يجيرون المسيحيين أو اليهود.

فكتور: كل من يسألكم العون تعاونوه.

أسد بن الفرات: إننا أصحاب رسالة وأصحاب دعوة... هدفنا إقامة العدل ونصرة المظلوم.. إن إسلامنا يدعوا إلى المساواة وحق الفرد في الحياة ... لا رهبانية في الإسلام. [١]

من خلال الحوار السابق يسلط السيد حافظ الضوء على قضية مهمة جدًا جاءت في ثنايا الجمل الحوارية المهمة في السياق الحواري وهي المفارقة الفكرية التي ظهرت في الصراع الإسلامي والمسيحي الفكري في التعامل مع الرعية وفي الرسالة التي يسعى إليها كلاً منهما وكشف حقائق الحكام المسيحين في هذا العصر الذين يتقنعون تحت ظلال الدين المسيحي وفي المقابل إظهار الحنكة السياسية لحكام المسلمين في نشر الدين الإسلامي، كما جاء الفضاء المكاني متنوع ليوضح الكاتب كم المعاناة التي عاشاها هذان المحبوبين واللجوء إلى عدل بلاد الإسلام والمسلمين للتخلص من جور حكامهم وقواعد دينهم، وكأن الإسلام جاء كطوق نجاة لهذا الزواج وهذا الحب وهذا الرباط.

---

١) المصدر السابق، ص ١٢/١١.

وأيضًا ظهر شيء آخر في خطاب أسد بن الفرات وفيمي وهذا يدل على حرية الاعتناق التي كفلها الإسلام، إما الإسلام أو دفع الجزية وهي ٢ دينار على كل فرد، واقتنع فيمي بكلام أسد بن الفرات ودخل الإسلام، كما ناقش قضية أخرى وهي تعنت الآباء في اختيار الزوج والزوجة وهي قضية مهمة وشائعة.

ومن هنا بلغ السيد حافظ مطمعه لإيصال العديد من الرسائل المهمة للقارئ والجمهور من خلال الفضاء الدرامي الداخلي الذي لعب دورًا حيويًا في تشويق المتلقي من خلال استهلاله بمقدمات درامية على ألسنة الممثلين تجعل المتلقي في معايشة تامة مع المسرحية؛ ليس فحسب، فمن خلاله استطاع الكاتب أن يعقد مقارنة فكرية بين مذهبين مختلفين كشف من خلالهما أحداث اجتماعية وصراعات دينية مهمة أفادت القارئ والجمهور.

وفي النهاية تستطيع الباحثة أن تقر بأن الكاتب المسرحي السيد حافظ له خيال واسع المدى وظهر ذلك في نصوصه المسرحية التي اعتمدت معظمها على عملية التخيُّل داخل نصوصه المسرحية وخارجها، فهو يناقش قضايا مهمة

تخص المجتمع؛ كما أنه يقف على قضايا خطيرة جدًا ظهرت من خلال ارتكازه على الفضاء الدرامي بنوعيه الداخلي والخارجي.

المبحث الثالث
الفضاء الدرامى الخارجى

كما أشرنا سابقًا بأن الفضاء الدرامي يعتمد اعتمادًا كليًّا على الخيال سواء كان داخليًّا مرتبط ارتباطًا كليًّا بالنص أو خارجيًّا مرتبط ارتباطًا كليًّا بخارج النص، وهو بذلك يسير في خطين متوازيين، خط بصري منظور داخلي وخط آخر غير منظور خارجي يتشكَّل من خلال إحالة الحوار للمتلقي إلى تخيُّل أحداثًا مهمة في ذهن القارئ، فهي إذًا أحداث غير منظورة؛ لكنها متخيلة.

فيلعب الفضاء الدرامي الداخلي والخارجيإذًا دورًا آليًا في إنتاج معني للنص الدرامي لا يقل عن الدور الذي يقوم به المخرج في إبراز العرض المسرحي، وهذا ما ستحاول الباحثة الوصول إليه من خلال الوقوف على أعمال السيد حافظ المسرحية من خلال تقنية الفضاء الدرامي الخارجي.

تأتي مسرحية (ليلة اختفاء الحاكم بأمر الله "ست الملك وست مصر") نموذجًا لدهاء السيد حافظ في استخدام الموروث التاريخي وإسقاطه على الواقع لإبراز رؤية سياسية يريد الكاتب أن يكشفها للمتلقي وقد عبَّر عن ذلك من خلال الفضاء الدرامي الخارجي.

"ست الملك: ... أنا ست الملك أخت خليفة المسلمين

الحاكم بأمر الله .. ذهب أخي الحاكم بأمر الله إلى جبل المقطم ليصلي القيام وصلاة الفجر ويعود للأزهر..

الليلة يا ابن دواس يا قائد الجند ستحصل على مبتغاك.. أنا امرأة لا يمسني أي رجل إلا بإرادتي ورغبتي.. فكل الرجال بالنسبة لي كأس من النشوة.. أنت تتلهف أن تلمسني ثمن اللقاء بيننا.. هو تلك المهمة التي ستقوم بها الليلة.. لقد زاد الكابوس على القصر والبلاد ولو نجحت ستنال ما تريد..".[١]

يحكي الكاتب على لسان شخصية (ست الملك) قوتها وجبروتها وحنكتها السياسية في إدارة شؤون البلاد، فقد ظلت تحرك الأحداث من خلف الستار، وتقود الرجال من وراء حجاب، وتوقف الدسائس أو تشعل الفتن بما يأتي في مصلحتها أو مصلحة البلاد.

انقسمت حياتها لقسمين؛ أولها: حياتها بجوار أخيها، ذلك الطفل الصغير «الحاكم بأمر الله» الذي لم يصل للحادية عشر من العمر، لكنه أصبح الحاكم ووريث العرش، ثم

---

١) مدونة السيد حافظ الإلكترونية، مسرحية (ليلة اختفاء الحاكم بأمر الله "ست الملك وست مصر")، ص ٢.

حياتها بعد اختفائه ووصايتها لابنه الظاهر.

كان الحوار السابق إحالة للمتلقي إلى تخيُّل شخصية ست الملك، وبيان قوتها وتدبيرها لشئون البلاد ودورها الحيوي في تاريخ الدولة الفاطمية وهذه أحداث غير منظورة، وإنما تخيلها المتلقي من خلال الحوار، كما يحيل المتلقي إلى ما فعلته ست الملك في اغتيال أخيها الحاكم بأمر الله من خلال مؤامراتها مع ابن دواس، والفضاء الخارجي بمثابة تمهيد لإبراز مكانة ست الملك القيادية وكيفية إدارتها للبلاد.

ست الملك: آه يا كلاب.. هل تظنون أنني امرأة ساقطة.. هذه الكذبة والإشاعة التي نشرها الحاقدون ضدي للنيل من أخي.. وأخي ساعدهم على نشر هذه الأكذوبة .. آه.. من أين تأتي الكراهية والإشاعات في مصر.. لدرجة أنهم قالوا إني حامل.. وأخي صدق الإشاعة وأتى بامرأة تكشف عليَّ.. يهزم الملوك إشاعة ويهزم الرجال بإشاعة والنساء بإشاعة.. إن الإشاعات في مصر تنتشر مثل الهواء والماء.. الفقر يولد الحسد والغيرة.. آه يا أخي.. أنا قتلتك

وأنت السبب.. أنت السبب قذفتني وأهنتني. [١]

ويحيل السيد حافظ المتلقي من خلال حوار ست الملك مع نفسها إلى فضاء درامي خارجي تبرز فيه ست الملك السبب في قتل الحاكم بأمر الله.

القاضي (مالك بن سعيد) اتهم بموالاة ست الملك شقيقة الحاكم، حيث يُذكر إنه كانت هناك إشاعات تقول إن مالك بن سعيد يذهب إلى قصر ست الملك ويخلو بها بحجة قراءة صفحات الدعوة الشيعية، وكان معروفًا أن الحاكم يحب القاضي مالكًا ويثق فيه، إلا أن تلك الإشاعة أوغرت صدره وأثارت شكوكه، فاختبر الحاكم ذلك القاضي، فأمره أن يقطع ألسنة الذين ثبت ترديدهم لتلك الإشاعة، فلم يستطع القاضي تنفيذ الأمر فأمر الخليفة بقتله، وبدأ الخليفة يضيق الخناق على أخته ويحاصرها حتى اعتزلت في قصرها؛ لكنها كانت تتابع كل الأمور بالرغم من عزلتها.

ست الملك: (تقف ومعها الخليفة الظاهر لدين الله ومعها حامل الأختام)

أصدر مرسومًا آخر بأن يقوم كل فرد في الخلافة بتقديم

---

١) المصدر السابق، ص ٧.

المبايعة للخليفة في الحال.

يظهر على المسرح مجموعة رجال في شبه أشباح تقف طابورًا طويلًا وتبايع الخليفة الظاهر لدين الله.

بعد أن تضع ست الملك على رأسه التاج المرصع.

يساعده الأعوان في ارتداء عباءة بيضاء

يقف وسط الطابور رجل بسيط

يصيح الرجل بأعلى صوت له

المواطن : كيف أبايع الخليفة الظاهر لدين الله حاكمًا على مصر وأين اختفى مولانا الحاكم بأمر الله

يكررها مرتين.

ست الملك : اقبضوا عليه والقوا به في النيل واربطوا في عنقه حجرًا.

المواطن : كيف أبايع خليفة جديد والخليفة السابق لم تظهر جثته.

يخرج خارج المسرح في هرج ومرج

ست مصر: في تلك الليلة أغرقوا الآلاف في النيل الذين لم يعترفوا بالظاهر لدين الله أخي وهرب الكثيرون من أعوان ومؤيدي أبي إلى بلاد الشام وإلى

كافة الأرجاء.

آه.. آه يا ليلة سوداء في تاريخ مصر. [1]

من خلال الحوار على لسان ست الملك وست مصر والمواطن نحس بلحظة تخيُّل تجعلنا نقارن سريعًا بين أحداث الماضي (التي تمت في فضاء خارجي)، وبين أحداث الحاضر (التي تتم في الفضاء الداخلي)، ومن خلال هذا التخيُّل تتولد دلالات تاريخية ومعاني يسقطها الكاتب على الواقع المعيش ويعرض من خلالها قضايا سياسية تمس المجتمع المصري.

بعد واقعة اختفاء الحاكم بأمر الله، ظلت ست الملك تدبر شؤون الحكم، وتتحكم في كل صغيرة وكبيرة فأعادت للدولة هيبتها وملأت الخزائن بالأموال واصطنعت الأكفاء من الرجال، حيث استطاع الخليفة الصغير بوحي من عمته ست الملك إصلاح الكثير من الأمور التي أفسدها والده، ولم تتزوج ست الملك أبدًا، ووهبت نفسها للأعمال العامة وخدمة الناس فتربعت على عرش القلوب، وقد لقبت بعدة ألقاب منها السيدة الشريفة.

---

١) المصدر السابق، ص ١١.

ويأتي الفضاء الدرامي الخارجي أيضًا في رسم ملامح الشخصيات الصانعة للأحداث ومدى تأثيرها على المجتمع ودورها الحيوي تجاه الظلم وتصديها لها، واستشف ذلك من خلال مقطع حواري في مسرحية الفلاح عبد المطيع استلهم فيه ذكر شخصيات مهمة في التاريخ:

الراوي: سيداتي: آنساتي: سادتي .. هذه الليلة – سيغرد إلى زمن كان فيه الإنسان مفقود القيمة، يهان، كان الإنسان الحيوان قوي النفوذ والسلطان، هذه الليلة تقدم لكم حكاية وحكايتنا ليست عن هاملت أو هزل الرابع أو حتشبسوت أو نابليون أو أي ملك من ملوك الأرض.(١)

ومن خلال الفضاء الدرامي المتخيَّل السابق يستطيع المتلقي أن يرسم في ذهنه صورة لسمات شخصيات (هاملت أو هزل الرابع أو حتشبسوت أو نابليون..) ليظهر كم الظلم القائم في هذا الزمان كزمن كل هؤلاء الظالمين وإنه نظام ظالم مستبد متمثل في صوت الشر الذي تلاعب بمشاعر الشعب على حسب أهوائه ويعاقبهم حتى على ملابسهم، لم

---

١ - حكاية الفلاح عبد المطيع، مصدر سابق، ص ١.

نرَ كل هذه الشخصيات إلا الحاكم، ولكن من خلال الفضاء الدرامي الخارجي استطاع المتلقي رسم صورة لهذا الحاكم الظالم الذي يتسم برموز الظلم التي لم تجسد على خشبة المسرح.

ومن خلاله الفضاء أيضًا يكشف ملامح شخصية قنصوه الغوري الظالمة المستبدة في هذا العصر؛ كما يكشف عن الحالة النفسية للشخصية من خلال الأحداث المريرة التي مرت بها.

عبد المطيع: (اسكت يا حماري) يتجه إلى إحدى النوافذ في البيت المجاور (يطرق على إحدى النوافذ..) ينتظر .. عبد المطيع يجد امرأة في سن الخامسة والثلاثين).

فاطمة: صباح الخير.

عبد المطيع: صباح السعادة صباح الحب.

فاطمة: زوجتك تسمعك.

عبد المطيع: تسمعني لا يهمني أي شيء.. كل ما يهمني في العالم هو أنت يا فاطمة أنت تعلمين كم أحبك.

فاطمة: عبد المطيع أخفض صوتك.

عبد المطيع : لماذا رفض أبوك المعلون أن يزوجنا منذ عشر سنوات أكرهه.. ألعنه، أسبه، أدعو عليه، أتمنى موته، قبل الظهر والظهر قبل العصر.. والعصر قبل العشاء والعشاء قبل الفجر، اللهم خذ عمره آمين.

فاطمة : ماذا تقول، إنه أبي يا عبد المطيع.

عبد المطيع : أعلم هذا. أعلم أنني تزوجت رغمًا عني امرأة لا أحبها وأصبح عندي تسعة أولاد والسبب أبوك..

فاطمة : ومهما فعل فهو أبي.

عبد المطيع : أعلم هذا ومن أجلك سامحه الله ومنحه القوة وأطال في عمره من أجلك أنت فقط آمين.. (١)

يعالج السيد حافظ من خلال هذا الفضاء مشكلة الإنسان مع الزمن، والحنين له وعتابه له، فالإنسان هنا في صراع مع قدره المكتوب.

يستحضر عبد المطيع هنا أحداثًا مؤلمة مرت في حياته الماضية ولم تعرض على خشبة المسرح وهو رفض أبو

---

١ - المصدر السابق، ص ٧/٦.

فاطمة تزويج فاطمة لبعد المطيع على الرغم من حبه الشديد لها، فالفضاء لعب دورًا مهمًا في هذا الحوار؛ لأنه يضم أحداثًا مهمة لم ترَ بالعين؛ بل اعتمدت على التخيُّل من قبل المتلقي.

يحيل الكاتب المتلقي في المشهد السابق عبر الفضاء الدرامي الخارجي إلى تخيُّل حدث رفض الأب تزويج بنته، وعواقب هذا الرفض على البطل، وهو حدث غير منظور يعتمد على الخيال ويسترجع المتلقي من خلالها كل الأحداث التي مر بها البطل، كما يتخيل المتلقي من خلال هذا الفضاء الظلم الذي وقع على فاطمة ومكانتها المتأصلة في قلب عبد المطيع.

الكورس: كان عبد المطيع لا يعرف عن العالم، إلا الفأس والأرض العمل لم يجلس يومًا مع السلطان، لم يجلس في الديوان إلا مرة واثنتين في شهر رمضان عندما تفتح القصور للعامة لم يتحدث مع جيرانه كثيرًا كان يحب مرسي أبو العلا.. وكان يقول إن الجيران تجلب الأحزان، وهكذا علمه أبوه.

أنجبت له زوجته عشرة أطفال.. الأول غبي بالفطرة

والأخير غبي الاكتساب.

لم يدخل كتابًا لتعليم القراءة؛ لأن القراءة تجلب المتاعب وتتعب العقل. عرف الشجرة والبقرة والساقية.

كان الأطفال يعرفون شيئًا واحدًا هو أن الأب بمثابة (الإله) عليه أن يحضر الطعام والماء ويدفع الإيجار .... وهكذا قانون الأشياء. (١)

يحيل الكاتب عبر الفضاء المتلقي إلى كم المعاناة التي يعاني منها الشعب المظلوم المحروم من كل سبل الترفيه حتى أصغر الحقوق وهو التعليم وعدم حبه لوجود الناس من حوله وهذا يدل على مدى معاناة البطل الداخلية ومشاكله النفسية التي تجعله يرفض وجود الناس من حوله.

ومن ثم يتحدث عن عدد الكبير للأولاد، ومعاناة الأب والأم من نقص المال، وضيق المكان، وضيق الحال، وغباء الأبناء المكتسب من الآباء، الذين يتخذون من الغباء وسيلة للنجاة.

وهنا يلقي الكاتب الضوء على وضع المجتمع الذي يعيش فيه عبد المطيع وأسرته (عصر المماليك) وهو

١- المصدر السابق، ص ١٩.

مجتمع لا يعرف قيمة التعليم، جاهل بفطرته يرفض التطوير والتقدم لا يراعي الحقوق الواجب عليه تجاه مواطنيه، لا يعرف إلا المال والسلطة.

وصل الكاتب من خلال الفضاء الدرامي الخارجي إلى أقصى درجات الوعي بالفضاء المتخيل إذ إنه استطاع من خلاله إبراز أحداث واقعية تشاهد على أرض الواقع غير مستحدثة على القارئ.

كما لعب دورًا حيويًا في الكشف عن الصراع أحس به القارئ واستشعر معاناته وأبعاده النفسية ومن ذلك صراع البطل في مواجهة الفقر والجوع والظلم والقهر من جهة وتسلط السلطة وقبول الشعب هذا الوضع وانصياعه لأوامر الحاكم من جهة أخرى.

تدل الفضاءات الدرامية السابقة على تمكن السيد حافظ من توظيف هذه الأداة في نصوصه الدرامية التي تسهم في إبراز ملامح الشخصية وتطوير الحدث في خط صراعي متأزم تارة ومفتوح تارة أخرى، طرح الكاتب رؤيته من خلاله؛ وهذا يعطي للمتلقي مساحة واسعة في معايشة التجربة الدرامية بكل تفاصيلها، كما اعتمد الكاتب على

الفضاءات الدرامية المفتوحة في أغلب نصوصه المسرحية وهذا وإن دل فإنما يدل على سعة القضية المطروحة، ويتضح ذلك في مسرحية (من يدق الباب):

إبراهيم: (يقف على مقعد) أتذكرين يا بهية عندما كنا في كلية الطب.. عندما خرجنا بالمظاهرات كنت اهتف وأنت خلفي.. والجميع خلفي.. أتذكرهم جميعاً كانوا خلفي يسقط الاستعمار وفي نفس واحد وبصوت واحد.. هتفوا.. وضربوا.. وسقطوا .. وماتوا.. وسجنوا.

(وهو يقترب منها) خمسة عشر عامًا.. خمسة عشر عامًا بعيدًا عن هذا المكان.. أعيش بعيدًا.. ألقينا بثمار أفكارنا في أرض الهموم في أرض التناقض كي تطرح الوضوح وتطرح الأمل وتطرح العطاء.. ألقينا بعمرنا من أجل هؤلاء الذين.. الذين... (١)

يذكر من خلال الفضاء الدرامي السابق أيام مضت منذ سنوات، أيام الجامعة وكلية الطب، هذه الأيام لم نشاهدها ولكننا نراها من حديثه وكم المعاناة التي لاقاها المجتمع

---

١ ـ المصدر السابق، ص ٤.

المصري من الاستعمار وتصدي أبناء الوطن لهذا المستعمر من هتافات ومظاهرات ونضال ثم تذكر أيام السجن والهموم والظلم الذي تعرض له، كل هذا لم نشاهده؛ لكن الكاتب من خلال الجمل الحوارية استطاع أن يرسم المشهد أمام أعيننا فأدى إلى مشاركة البطل همومه ومشاعره عبر حديث مؤلم ظهر فيه معاناة إبراهيم العائد من السجن وما تعرض له من ظلم طوال حياته داخل أفكاره وخارجها ومن سلطة ظالمة مستبدة.

تستطيع الباحثة أن تقول إن هذه المسرحية قامت كلها على الفضاء الدرامي الخارجي إلا المشهد الأول فقط الذي اعتمد على الفضاء الدرامي الداخلي وهو حديث إبراهيم - العائد من السجن- مع زوجته -بهية ضحية المجتمع- في الشقة ووصفهما لها، فجاءت الشقة كأيقونة درامية تبرز فضاءً دارميًّا مكانيًّا لتبيِّن حجم الألفة والود والمحبة التي كانت بين زوجين متحابين.

ثم بعد ذلك أصبح الفضاء الدرامي الخارجي ركيزة النص المسرحي من خلال اعتماد الكاتب على تقنية الاسترجاع والفلاش باك لحكي أحداث مهمة بيَّنت تيمة

النص المسرحي.

جاء الفضاء الدرامي الخارجي ليكشف طبيعة الحياة القاسية وما فعلته بإبراهيم وبهية من معاناة ووحشة وألم وخيانة وضياع سنوات العمر في انتظار المفقود والضائع.

وفي مسرحية (ليلة فتح صقلية) جاء الفضاء الدرامي الخارجي ولعب دورًا مهمًا في إبراز الصراع النفسي الذي يعيشه البطل (فيمي) ومعاناته في الحصول على محبوبته إيزابيل وظهر ذلك في الحوار التالي:

فيمي: إني أريد أن أتزوجها

فكتور: لقد دخلت الدير

فيمي: أبوها أدخلها الدير

فكتور: إذاً اشرب كأسين وأنسى.. لقد أصبحت راهبة.

فيمي: لم تصبح راهبة بعد.. إيزابيل صغيرتي الجميلة.. قطتي ذات العينين الخضراوين تحبني وأحبها.

فكتور: أبوها رفض طلبك أكثر من عشرين مرة.

فيمي: وأدخلها الدير حتى يبعدها عني

فكتور: نعم.. ومعه حق لقد طاردته في كل مكان.

فيمي: سأطارده حتى ولو كان في الجحيم.

فكتور: فيمي.. أنساها وانتبه لتجارتك.
فيمي: كيف أنساها وقلبي مازال يهواها.. وروحي تذوب حنينًا إليها. (١)

ومن خلال الحوار الدرامي السابق جاء الفضاء الدرامي الخارجي معبرًا عن تجربة الكاتب الدرامية من خلال رسم ملامح الشخصيات وذكر أحداث متخيلة يستطيع المتلقي أن يتخيلها وهو يقرأ هذا المشهد، فرسم المتلقي في ذهنه صورة إيزابيل وملامحها، وصورة والدها المتعنت المستبد الذي باعد بينه وبين إيزابيل، كما كشف الفضاء الدرامي الخارجي على الحالة النفسية للشخصية، ومن ذلك استرجاع الأحداث المريرة التي مرت على البطل والبطلة.

وبعبقرية السيد حافظ ومن خلال تماس الفضاءات الدرامية يطرح الكاتب في مسرحية (بوابة الميناء) فكرة اجتماعية وسياسية في قالب ساخر؛ إذ تعرض صراع أهل البلدة والتناقض الفكري والاجتماعي في ظل نظام العمدة الفاسد الذي يقوم على السلطة والمال، مجتمع لا يعرف قيمة الأخلاق، لا يعرف قيمة الدين، مجتمع يخضع للأهواء

---

١) ليلة فتح صقلية، مصدر سابق، ص ٤.

والغرائز والشهوات.. يتحول هذا النظام كله إلى النقيض عند نزول الموت البلدة وإخبارهم بغضب الله عليهم وأنهم سيموتون بعد عدد ساعات، تتحول الشخصيات وتتغير الأدوار، وتصبح السلطة والجاه والسلطان والأموال لا قيمة لها، حتى أصبحت الحمير أغلى من السيارات الفاخرة وأصبح الفقير سيدًا والسيد عبدًا، وسنتعرف على ذلك كله عند الوقوف على النص المسرحي من خلال الفضاء الدرامي الخارجي.

الرجل ٣: نحن نسأل عن سفن تأتي من بعيد يحملها البحر إلينا محملة بالجوز واللوز والبندق.

الرجل ٢: وسجائر أجنبية نظيفة.

الرجل ١: ولحم مستورد من الأرجنتين وأستراليا وأمريكا والمكسيك.

الرجل ٣: وآه لو تحمل أحد السفن مليون طن حشيش وأنبوبة كوكايين.. حتى يكون الشعب في مزاج معتدل. (١)

ومن خلال عنوان المسرحية يستدل على أنها تدور في

---

١) مدونة السيد حافظ الإلكترونية، مسرحية بوابة الميناء، ص ٤.

فضاء مفتوح وعبر فضاء دارمي متخيل تدور الأحداث حوله (الميناء) وهو مكان درامي يحتوي على شخصيات وأحداث عديدة تخدم القضية المطروحة التي ستقف الباحثة عليها من خلال الفضاء الدرامي الخارجي.

يجسد الحوار السابق إبراز طبيعة طبقة معينة من الشعب (لصوص الميناء) التي تسعى إلى الاستيلاء على سفن الميناء والتمتع بخيراتها تحت ذريعة الجوع والحاجة، وما دار بينهم من حوار، يمثل كل واحد منهم حالة نفسية واجتماعية متفردة وإن كانت الشخصيات مجتمعة تعبر عن الظلم القابع والتمرد والفقر والحاجة الملحة التي تبرر للإنسان فعل الخطأ والتمادي فيه، وتمنحه راحة نفسية زائفة ووهمية ومؤقتة من أجل الاستمرار في فعل هذا الخطأ، وظهر ذلك في إقناع هؤلاء اللصوص لأمين الشرطة الرجل الأمين المخلص لوطنه المحب للخير ضحية المجتمع المقهور.

دار حوار بين هؤلاء اللصوص والشرطي حول مفهوم الشعب والأمانة والشرف في ظل تبريرات الفقر والحاجة، والدعوة للانحراف تحت ذريعة الاضطهاد والفساد الموجود

في السلطة.

يظهر الفضاء الدرامي الخارجي في الحوار الذي دار بين هؤلاء اللصوص والشرطي الأمين الذي يسأل عن مفهوم الشعب في هذه البلدة، يعرضها السيد حافظ في صورة ساخرة:

"الشرطي" يسأل الرجل ٣ : أخبرني أنت من هو الشعب..
هل هو طويل .. قصير .. سمين .. نحيف .. شاب .. عجوز .. طفل؟ من هو الشعب؟

الرجل ٣: اعتقد أنه امرأة .. أنثى وليس ذكرًا.

(يبدو على الرجل الثالث أنه مسطول)

الشرطي: الشعب أنثى! هل رأيتها.. هل قابلتها.. هل هي جميلة هل هي قبيحة.. كم مرة قابلتها.. هل هي شريفة أم مومس.. هل متزوجة أم عازبة أم أرملة.. وهل شعرها أسود.. أشقر.. تكلم.

الرجل ٣: اعتقد أنها أنثى هربت في مركب الميناء وغادرت البلاد ذات مساء .. ذات صباح.. ذات وقت ما..

الشرطي: الشعب هرب؟ يجب تحرير محضر حتى تحقق

النيابة في الأمر (١)

أسهم الحوار السابق بين الشخصيات في تصوير مشاهد تخيلية تكشف عن هوية الشعب وحقيقته في مرآة الشعب وفي مرآة الحكومة ممثلة في جهاز الشرطة والأمن، فبدت البلدة واضحة المعالم وهي بلدة بلا شعب.

تعكس الجمل الحوارية في هذا النص حالة الضياع والتمرد التي عاشها أبطال البوابة، وهم يتخبطون في تجاذبات نفسية وأخلاقية تبرر مواقفهم من الأمانة والشرف في ظل حياة الفساد والظلم والقهر:

الرجل ٣: الأمانة لا تطعم عيشًا ولا ملحًا

الأمانة عار في هذا الزمان

كل البلد لصوص... يا راجل انتهى زمن الأمانة.

الشرطي: لا.. ما زال هناك خير وشرفاء.. وليس كل الشعب لصوص كما تقول.

الرجل ٢: الفقراء الذين لا يعرفون السرقة.. يحبون الشرف.. ويتحدثون عن الأمانة والشرف والنزاهة.. أسألك هل تستطيع أن تشتري الطعام

---

١) المصدر السابق، ص ٤.

بقليل من الشرف وقليل من الأمانة؟. (١)

وقراءة هذا الفضاء يبسط طبيعة القضية التي ستطرح في هذه المسرحية، وهي قضية انتشار الفساد والفاسدين وكيفية تبرير موقفهم لأنفسهم وللآخرين وإلقائها على المجتمع، فالشرطي يعيش صراع نفسي وضحه الفضاء المتخيل بين فقره وحاجته للمال واحتفاظه بالشرف والكرامة وبين السرقة واحتراف اللصوصية تحت ضغط الحاجة.

الرجل ١: أنت في بلد الكل لصوص.. يقيمون الصلاة ويذبحون الخراف في عيد الأضحى.. ويذهبون للكنيسة كل أحد ولا أحد يرحم أحد الكل قاتل ومقتول.. لا تحدثني عن الشرف يا أحمق، كن لصًا وصلِ وافتح المذياع على محطة القرآن الكريم.. أو محطة تراتيل الإنجيل.. وستكون في نظر الناس شريفًا...الشرف الحقيقي في بلدنا غباء.. والخيانة في بلدنا شرف.

لا تحدثني مرة أخرى عن الشرف والأمانة. (٢)

---

١) المصدر السابق، ص ٦.
٢) نفسه، ص ١١.

وهنا يتمكن الفضاء الخارجي من إبراز معنى وهدف المسرحية الأساس، وهو غلبة المجموع على الفرد، ونزول الفرد على رأي المجموع، وإرساء معنى اجتماعي وفكري وسياسي مهما بلغت قدرة الفرد العقلية.

فالشرطي يحاول إقناعهم بالشرف والأمانة وهم يجادلونه بأدلة عقلية تبرر موقفهم ويحاولون ذعذعة فكر الشرطي الأمين عن مفاهيمه وأفكاره ومعتقداته.

وبعد هذا الحوار الطويل الذي دار بين الشرطي ولصوص الميناء، يستدعي الكاتب شخصية محورية لها دور مهم في تحقيق نهاية المسرحية بصورة منطقية، وهي شخصية متخيلة (الموت) التي اقتحمت الميناء وشاركت اللصوص والشرطي والعمدة وكل سكان البلدة فعاليات الاحتفال دون أن توجه إليها دعوة رسمية.

الرجل ٢: الموت جاء للمدينة... هل مدينتنا تستحق أن
تموت كلها؟ نعم لأنها مدينـة فاجرة.. ترتدي قناع
الفضيلة في المناسبات الدينية.. بلد لن يقبل الله
صلاتها واستغاثتها من كثرة ما اقترفت من ذنوب

ومعاص.. الموت جاء للمدينة ليحصدها بقبضته.. الله غاضب على المدينة فأرسل الموت ليأخذها أخذ عزيز مقتدر.. الموت جاء .. لمن الملك اليوم. (١)

وبهذا الفضاء الخارجي المتخيل يصور الكاتب تناقضات أهل البلدة وهروب معظم سكانها وخوفهم من الموت، فلجأ العمدة والراقصة للصوفي، فقد جعلوه وسيطًا بينهم وبين الموت، وبوابة نجاة لهم؛ لأخلاقه وقربه من الله وزهده عن ملذات الحياة يشفع لهم ما اقترفوه من فساد في الأرض ويبعد عنهم الموت.

وجاءت شخصية الصوفي بوصفها شخصية تمثِّل فئة قليلة من المجتمع التي لا تخشى الموت؛ بل تستقبله بقلوب راضية خاشعة؛ لأنها الأكثر قربًا من الله.

استطاع السيد حافظ توظيف الفضاءات الدرامية الخارجية بدقة حتى وصل بحال المتلقي أن يصبح جزءًا من النص المسرحي وتمنحه فعل المشاركة الوجدانية؛ ليجد القارئ نفسه منخرطًا في معادلاتها وكأنه أحد شخصياتها

---

١) المصدر السابق، ص ١٥.

الرئيسة. بل إن القارئ يتماهى مع المسرحية ليجد نفسه أحد أمواتها والمتضررين من فسادها، إنها بلدة الموت التي اغتصبت وانتهكت، فلم يبق لها من عزاء إلا الموت.

استحضر الكاتب تيمة الموت بالمجاز الأدبي البليغ ليكون حلاً لكثير من الأوجاع ونهاية لمأساة وطن، انتهك خصوصية المنطق وتعدى على ثوابت الدين وجاهرة بالذنب؛ فجاء الموت كأيقونة درامية لتكشف طبيعة الإنسان الضعيفة والمتهالكة والتذكير بوجود الله عز وجل.

هكذا الفضاء الدرامي الخارجي في مسرحية (بوابة الميناء) لعب دورًا بارزًا في إلقاء الضوء على مجتمع متدهور من الناحية الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، كما وضح الفضاء الدرامي المتخيل التهميش بأنماطه المختلفة والعبودية للمال والسلطة وفقد الحريات وتفشي الفساد الأخلاقي.

الفصل الثانى
(قضايا مسرح السيد حافظ)

المبحث الأول : القضايا السياسية

المبحث الثانى : القضايا الاجتماعية

المبحث الثالث : القضايا التراثية

ارتبط المسرح منذ نشأته بالتعبير عن الواقع الإنساني وقضاياه بكل أنواعه (سياسيًّا واجتماعيًّا ودينيًّا وأخلاقيًّا)، حتى إن المسرح اليوناني بيَّن هذه العلاقة، ولقد كانت بدايته مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالإنسان وتصوير مآسيه، حتى الأساطير والحكايات الملحمية التي بدأ المسرح اليوناني بتجسيدها؛ عبَّرت عن قضايا إنسانية عامة؛ ذلك أن المسرح له تأثير مباشر في بناء الإنسان وتشكيل وعيه وتطويره سياسيًّا واجتماعيًّا نحو الأفضل، حتى يكون له تأثير مباشر فاعل في بناء المجتمع.

تعرض المجتمع المصري في الربع الأخير من القرن الماضي لكثير من التغيرات الاجتماعية والتحولات السياسية والاقتصادية والثقافية، دعت كتَّاب المسرح في هذه الحقبة أن يسلطوا الضوء على القيم والأفكار التي سادت في المجتمع المصري، ومن هؤلاء الكتَّاب رأفت الدويري ومحمد أبو العلا السلاموني والسيد حافظ، وغيرهم من الكتَّاب الذين جعلوا قضايا الواقع سياسيًّا واجتماعيًّا مصدرًا لتشكيل عالمهم المسرحي.

ومن خلال وقوف الباحثة على أعمال السيد حافظ، بدت

ملامح ومصادر أفكاره المسرحية والتي تستند على قضايا الإنسان العربي بوجه عام والمصري بوجه خاص، تشكِّل عالمه الدرامي بين السياسة والمجتمع والتراث، وكلها تدور في فلك قضايا الإنسان.

فمن خلال فضاء العناصر الدرامية في النص انكشفت أفكار وقضايا الكاتب، فكانت الشخصيات وملامحها رموزًا للإنسان المعاصر حيث اعتمد الكاتب عليها في تجسيد الواقع وعرض قضاياه، وكذلك جاء الحوار والزمان والمكان وبقية عناصر البنية الدرامية بتلاحمها ووظائفها الدرامية المشتركة في خدمة قضايا الكاتب.

وظهر ذلك على سبيل المثال لا الحصر في مسرحية (وسام من الرئيس) حيث جاء البطل في صورة الإنسان المصري المكافح الذي يحب وطنه ويناضل من أجله ويتفاعل مع القضايا السياسية والاجتماعية وغيرها، إلى أن شارك في حرب الخليج فكانت نقطة تحول في صراعه بحصوله على وسام من الرئيس تعويضًا عن إصابته ومكافأة على دوره الحيوي في الحرب.

ثم يتنامى الصراع في المسرحية عندما يصدم البطل

بالواقع، فالوسام الذي منحه الرئيس لا يجدي نفعًا في حياته العملية/ المادية، فلم يحصل على وظيفة ولم يوضع في قدر أعلى مما كان عليه؛ بل قابله المجتمع بالسخرية والتهكم والإحباط.

وفي النهاية يصل البطل إلى حالة من الجنون على إثر الصدمة فيدخل مستشفى الأمراض النفسية، وهنا يبدأ الكاتب في الكشف عن القضايا التي جاء من أجلها بشخصية البطل وطوع لها ملامحه، فاستعان الكاتب بشخصيات بطولية أخرى تتفاجأ بها الشخصية المحورية عند دخول المستشفى لتشارك الكاتب في التعبير عن القضايا المطروحة.

من هنا يبدو أن مسرحية وسام من الرئيس لـ (السيد حافظ) قد احتوت على قضايا اجتماعية وسياسية واقتصادية وثقافية تمس المجتمع المصري من ناحية والعربي من ناحية أخرى، حيث بيَّن الكاتب من خلال المفارقة الدرامية حال الإنسان العربي في مجتمعه الخليجي وما ناله من تكريم بعد الحرب، والإنسان المصري وما ناله من أوسمة بدت لا قيمة مقابل احتياجاته من مأكل ومشرب ومسكن.

وعلى ما سبق يبدو مزج الكاتب للواقعية في مشاهد عبثية تؤكد أنه كاتب نبع من قلب الشعب وعانى كل مآسيه فكانت السخرية اللاذعة والمريرة آلية تسهم في تشكيل رؤى الكاتب والتعبير عن الواقع، ففي بعض الأحيان يلجأ الكاتب إلى استخدام الحيل الدرامية وفنون الخداع والمكر الفني لتصوير قضايا الواقع.

وهنا يتضح أن تجسيد الكاتب للحوار والشخصيات بملامحها ولغتها وعلاقاتها بالمجتمع المحيطة كانت هي الأساليب التي اعتمد الكاتب عليها في إبراز القضايا والتعبير عن الرؤى، حتى إنه اعتمد على عناصر التراث بأنواعه المختلفة ووظف هذه العناصر توظيفًا فنيًّا محكمًا يخلق الاتماس والارتباط بما هو واقعي.

هكذا كان التلاحم الدرامي بين عناصر بناء المسرحية معززًا للفكرة العامة التي تدور حولها المسرحية فكان حوار الشخصيات ينم عن مآسيها وخصوصا أنهما (الحوار – الشخصيات) يجمعهما فضاء مكاني يعبِّر عما آل إليه المجتمع من انحطاط فكري وثقافي وإنساني، وذلك بتدني القيمة الحقيقية وإعلاء من لا قيمة له.

ويبدو ذلك الملمح واضحًا في مسرحية (الفلاح عبد المطيع)، حيث كشف الكاتب من خلال هذه المسرحية الأمور السياسية التي مرت بها مصر في العصر الفاطمي وإسقاطها على العصر الذي يعيش فيه، ليس فحسب؛ بل تناول السيد حافظ من خلالها قضايا نفسية برزت من خلالها التناقضات الموجوده داخل كل إنسان.

جاء ذلك كله في لغة الشخصيات التي كشفت أفكار المجتمع المصري وصوره المتعددة أمام المتلقي، وما ميز لغة السيد حافظ المسرحية أنها لم تكن تقريرية صريحة في كل المشاهد، بل مالت إلى التلميح والترميز والإشارة والمجازية، فلم يعالج من خلال اللغة كل المشكلات التي ظهرت داخل النص المسرحي، وإنما جعل المجال مفتوحًا أمام المتلقي ليشارك الكاتب في إيجاد الحلول، أو بالأحرى تعرية الواقع المرير في نظر المتلقي، ليعطي الكاتب صورة كاملة للواقع، هو –المتلقي- أحد عناصرها الرئيسة؛ لأن قضيته هي موضوع النص المسرحي لدى السيد حافظ، فقد عرف بانتمائه للمسرح الشعبي الفني بالمعني والأدب.

المبحث الأول
القضايا السياسية

كانت مناقشة القضايا الواقعية السياسية عاملًا رئيسًا في تطور المسرح العربي بتنوع قضاياه والتجديد في عناصر بنائه الفني، وما حدث عند العرب من تطويع المسرح للسياسة والواقع، كان تأثرًا بالكتابة المسرحية الغربية.

وقد أرخ (كمال عيد) لظهور المسرح السياسي عند الغربيين بقوله: "وينبع من ألمانيا أيضًا المسرح السياسي بقيادة زعيمه (أرفين بسكاتور) المخرج وصاحب النظريات في الفن... ومنها تنتقل هذه المدرسة إلى أمريكا لينشرها، وأدى ذلك المسرح إلى تعريف الجماعات بالمشاكل السياسية المحيطة بالمجتمع محاولة إشراك الجماهير وجدانيًا في التصرفات التي يمكن أن تصدر عن الحكام بعد النهضة السياسية التي عاصرت أوربا بعد الثورة الفرنسية.

الأمر الذي نجد له شبيهًا في المستقبلية، وفي بداية القرن العشرين عند الكاتب "برتولد برخت" الذى زامل أيضًا بيسكاتور فترة من الزمن وأقام معه مسرحه السياسي المشهور". (١)

---

١ - كمال عيد – "المسرح الاشتراكي" – الدار المصرية للتأليف والترجمة / مصر - سلسلة المكتبة الثقافية عدد١٥٤- سنة١٩٦٦ – ص:٩.

ومن هنا يمكن القول إن العرب تأثروا بالغرب في معالجة القضايا السياسية، كما أن المسرح السياسي العربي تولد نتيجة الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي تعيشها الشعوب العربية، ثم تطورت إلى أن انشغلت بقضايا الإنسان في العالم كله، إذ أصبحت التطورات والمؤثرات السياسية والاجتماعية والقومية يمتد أثرها إلى كل أقطار العالم، وبالتالي فإن العربي في فنه يعبِّر عن قضاياه القومية العربية من خلال تصويره المآسي الإنسانية العالمية عامة.

ولأن ظهور المسرح العربي في الأصل ارتبط بقضايا المجتمع الواقعية والسياسية، جاء دوره بارزًا في عرض المتناقضات وتعريتها للمتلقي، فكان المسرح السياسي بابًا كبيرًا يطرقه جميع كتَّاب المسرح للتعبير عن قضايا الإنسان محليًّا وعالميًّا، لما لدور هذا النوع - المسرح السياسي- في عرض المتناقضات والمشكلات المجتمعية والسياسية وإيجاد الحلول، فالكاتب عندما يتعرض للمسرح السياسي يعرض الصورة الكلية للمشاهد ويفضح الواقع من أجل إيقاظ وعي المتلقي.

يقر الناقد المسرحي (عبد العزيز حمودة) الذي يرى

أن" المسرحية السياسية بمفهومها الحقيقي هي استخدام خشبة المسرح؛ لتصوير جوانب مشكلة محددة -غالبًا- ما تكون سياسية، وقد تكون اقتصادية- مع تقديم وجهة نظر محددة بغية التأثير في الجمهور أو تعليمه بطريقة فنية تعتمد على كل أدوات التعبير التي تميّز المسرح عن كل ضروب الفنون الأخرى".(١)

وهو ما يعني أن المسرحية السياسية في مجملها تناقش مشكلات وقضايا تخص المجتمع ككل" فالمسرح السياسي لا يهتم بالفرد ولا يحاول تصوير شخصية؛ لأنه أساسًا لا يحاول التعرض لمشكلة فردية؛ بل مشكلة جماعية. المهم هو تقديم الجماعة التي تمسها المشكلة وحينما تحل المشكلة فإن الحل لا يجئ نتيجة حتمية فنية أو نتيجة منطق التسلسل الفني؛ بل يجئ هذا الحل على أنه الحل الذى حدث فعلًا أو الذى يجب أن يحدث في الواقع".(٢)

والسيد حافظ في مجمل مسرحياته يتناول القضايا الواقعية بكل أشكالها، فتعرض للمسرح السياسي

---

١ - عبد العزيز حمودة "المسرح السياسي" - مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة سنة١٩٧١، (ص. ب).
٢ - المرجع السابق/ نفس الصفحة.

والاجتماعي والفكري والتراثي والتاريخي، ليس ذلك فحسب؛ بل ناقش كل القضايا الخاصة بالإنسان؛ ذلك أن محور مسرح السيد حافظ يدور حول الإنسان وقضاياه فقد اهتم به اهتمامًا بليغًا وبالدور الحيوي الذي يقوم به داخل المجتمع، فوصف الحياة اليومية التي يعيشها مع الآخر بكل تفاصيلها، فعبَّر عن احتياجاته وحقوقه المهضومة من سلطة تتحكم حتى في أنفاسه.

ومن هنا جعل السيد حافظ الإنسان همه الشاغل، فأعطى له حرية التعبير في جمله الحوارية داخل المسرحية، كأن السيد حافظ يمنحه ما فُقِدَ منه على أرض الواقع، فالحوار المسرحي هو الآلية التي تكشف واقعية الشخصية في مسرح السيد حافظ.

وترى الباحثة أن سِمة الكشف عن أبعاد الشخصية الواقعية من خلال الحوار المسرحي هي سمة بارزة عممها السيد حافظ في مسرحياته معظمها، وخصوصًا في مسرحه السياسي، فالسيد حافظ جعل من مسرحه السياسي عالمًا خاصًا به هو المتحكم والمسيطر الأول والأخير فيه، حيث إنه إلى جوار نجاحه في توظيف الأدوات الفنية التي امتلكها

لخدمة قضاياه السياسية؛ كان قادرًا على خلق عالمًا إبداعيًّا من الشخوص والأزمنة والأمكنة يعبِّر من خلاله عن واقعه السياسي.

وإلى جانب تطويعه الحوار المسرحي لخدمة قضاياه السياسية، طوع أيضًا عنصر المكان في النص السياسي ليناسب أفكاره ويعبِّر عن رؤاه، فقد جال بخياله إلى أماكن بعيدة وقف عليها، شاهدها بعينه واستشعر جمالها ومعاناتها ومآسيها التي تشبه معاناته ومآسيه، عايشها المتلقي كأنه جزء منها لا عالمًا دراميا متخيلًا من قبل المؤلف.

وهذا ما يميِّز المسرح السياسي عن غيره من أنواع المسرح إذ يتناول قضايا تمس طبقات المجتمع ككل فيجسد الكاتب هذه القضايا الواقعية بالفضاء المتخيل.

ويمكن تصنيف مسرح السيد حافظ السياسي ضمن صور (المسرح الطليعي) والمسرح الطليعي هو الذي يكون فيه للكاتب الحرية المطلقة" إذ هو خالق عالمه وسيده ومن العدل أن يجعل الجموع والأشياء الجامدة تتكلم إذا راق له وأن يغفل الزمان والمكان، إن عالمه هو مسرحيته وفى داخلها الإله الخالق الذى يرتب الأصوات والإيماءات

والحركات والكتل والألوان، والمسرحية يجب أن تكون عالمًا بأكمله مع خالقها".(١)

إن مسرح السيد حافظ السياسي عالم إبداعي متحرك يحمل صورة الواقع، يمشي على أرض مليئة بالأشواك، ينجو حينًا ويصاب أحيانًا، مسافر هو وحده، يطلق عنانه ويتحرك، لا يتقيد بأي شيء سوى خياله الرطب وفكره العميق الذي يمثل واقعه، يناضل بقلمه وفكره من أجل الإنسان، يرسم له حياة إنسانية خاصة به يفقدها في الواقع لكن يحيا بها في عالم السيد حافظ المتخيَّل ويتمنى أن يلقاها هنا في الواقع.

ومن المعلوم أن وظيفة المسرح هي المتعة في المقام الأول وفلسفة الواقع في المقام الثاني، وحافظ أجاد الوظيفتين، فحقق المتعة للقارئ وعرض الواقع بفلسفته هو، فعرَّاه في أبشع صوره، لذا اصطبغ مسرحه بالسخط الواقعي المتهالك.

وترى الباحثة من خلال وقوفها على نصوص السيد

١- مجموعة من المؤلفين – دراسات في مسرح حافظ - مكتبة مدبولي – الجزء الأول – ص ٨٠

حافظ المسرحية؛ أنه دافع عن الوطنية والقومية، فقدَّم نقدًا لاذعًا للواقع العربي المتهالك، خرج من بوتقة الإنسان الفرد من الناحية الاجتماعية إلى الإنسان الجماعة وهو (الشعوب العربية) من الناحية السياسية، وهو ما جعل لمسرحه السياسي طابعًا خاصًا، حيث إنه عايش خيبة الأمل التي عاشتها الشعوب المغلوبة في استرداد العدالة والمساواة والحرية المسلوبة والكرامة والديموقراطية، ومَثَّلَ هذا انعكاسًا لرؤى السيد حافظ التي طرحها في نصوصه المسرحية السياسية.

ولا شك أن تعرض السيد حافظ للقضايا السياسية في الواقع، شكَّل موقفه وأيديولوجيته وعالمه المسرحي، حيث إنه نادى ودعا إلى الثورة والتغيير والعمل على التقدم والرقي، والبحث عن الممكن بدل الاكتفاء بالكائن.

وحين نطلِّع على كتابات السيد حافظ نشعر بأنه ضمير الشعب المعبِّر عن روح نضاله، وقد آمن بأن القضايا الإنسانية التي يطرحها والمتمثلة في الدعوة إلى أحقية حصول الإنسان العربي على حريته وعدالته وكرامته وهي في المقام الأول قضايا قومية، آمن بالعروبة ووحدة الكفاح

لتحقق الوحدة العربية.

ويلاحظ أن هذه القضايا الإنسانية شغلت معظم مسرحيات السيد حافظ، فقد عالج في مسرحه السياسي عدة قضايا تمس الواقع السياسي والاجتماعي، من بين هذه المسرحيات، إشاعة، وسام من الرئيس، مسافرون بلا هوية، عبد الله النديم.

وتتلمس الباحثة في مسرحية "إشاعة" البعد السياسي الواضح في خطابَيها المسرحي والسياسي وأن القضايا الواقعية تحتل المكانة الأولى فيهما حتى ولو كان الخطاب كوميديا يصل إلى درجة الهزلية.

هذا الخطاب الكوميدي لم يأتِ من أجل الترفيه فقط؛ بل جاء من أجل وظيفة درامية تساعد في تهدئة الصراع الدرامي كما أنها تسهم في تصوير معاناة ومآسي الطبقات المهمشة وذلك من خلال المكان والزمان المناسب للشخصيات وبواسطة اللغة الخاصة بها.

تتمركز أحداث النص حول فتاة صعيدية محملة بقيم ومبادئ أستاذها "مصباح الزمان" الذي يريد أن يعيد كتابة

تاريخ مصر؛ لكشف الزيف فيه، ويصل إلى الحقيقة، فتحاربه قوى الشر المتمثلة في أستاذ الجامعة (فهمان) والصحفي اللامع (أبو الكلام) رئيس تحرير صحيفة (الجماهير).

تتعرض الفتاة الصعيدية -طالبة الجامعة- لضغوط وإغراءات تحاول أن تشدها إلى الانحراف والتخلي عن مبادئ أستاذها وخيانته والانجراف إلى مساوئ العصر المتفشي بالفساد والتزييف والتدليس وعندما تقاوم يطاردونها بالإشاعات عن علاقة آثمة بينها وبين أستاذها مما يجعل خطيبها الفتى الصعيدي المتعلم بفسخ خطوبتها ويتهمها في شرفها.

وهنا تبدو قضية ممارسة السلطة والتسلط على عامة الشعب ممن يتملكون المناصب ويتحكمون في مصائر العامة، وهي قضية واقعية سياسية رمز لها الكاتب بمفارقة بين نوعين من الشخصيات المسرحية (الشخصية الإيجابية المهمشة- الشخصية السلبية المتسلطة)، هذه المفارقة كانت فاعلة في تنامي الصراع الدرامي الذي بلغ ذروته عندما أوشكت الشخصية المهمشة على الانكسار، بفسخ خطوبتها

من ابن عمها.

ثم يتطور الصراع في اللحظة التي يكاد ابن العم يؤمن ببراءتها وطهارتها بعد أن راقبها ولم يجد في سلوكها عيبًا وبعد أن جاء عمها الكبير الراحل في المنام، ذلك العم الرمز الذي علقت الطالبة صورته في شقتها.

ويبدو الجانب السياسي للمسرحية في هذا العم الذى يرمز إلى نموذج الزعيم الأب (عبد الناصر)، كما يبدو في شخصية (مصباح الزمان)، أستاذ الجامعة، هذا الرمز السياسي المثقف الواعي الذي يريد أن ينشر الفكر الثوري والطموح الوطني لدى طلابه.

ولعل هذا ما يعكسه الحوار الذى دار بين الرجل المهم ومصباح الزمان:

الرجل المهم: ايه يا مصباح الزمان.. انت عايز تحرض الولاد .. الولاد بتحب الديسكو والأغاني وسندوتشات الهمبورجر.

مصباح الزمان: دول ايدينا بكره ... عنينا بكره

الرجل المهم: دا كلام شعر احنا امبارح والنهارده وبكرة.

مصباح الزمان: لا يمكن نحمي الأوطان بجيل أرانب وقرود.

الرجل المهم: أنت زودت الحدود احنا عايزين جيل مسالم
بيحب السلام جيل ما بيحبش المزايدة والحوار
والكلام.
مصباح الزمان: قصدك جيل أخرس جيل من العميان، يبقى
على الدنيا السلام. (١)

فالسلطة الحاكمة كما تعبِّر عنها المسرحية سلطة متسلطة ومتجبرة ترفض التغيير وتريد البقاء (إحنا امبارح والنهاردة وبكرة) فهي سياسة تسعى إلى خلق مواطن أخرس مشلول التفكير.

وبذلك يكون السيد حافظ نجح في توظيف الشخصيات المناسبة في طرح قضاياه السياسية التي يرتكز عليها نصه الدرامي من رموز سياسية تحمل ملامح شخصياتها في الواقع.

طوع السيد حافظ أسلوب الحوار ولغته لما يتناسب مع ملامح الشخصية والقضية التي يعبر عنها، فيُلحظ في مسرحية (إشاعة) أن قوى الشر تحوّل الإشاعة إلى حقيقة وهي أنها أنجبت طفلًا في الحرام، وتصبح الإشاعة مؤكدة

---

١ - مسرحية إشاعة، مصدر سابق، ص٨.

ويجد (ابن عمها) بالفعل طفلاً رضيعًا في شقتها وتحاول الفتاة عبثًا أن تدافع عن نفسها وتنفي التهمة؛ لكن دون جدوى.

هكذا صور السيد حافظ أساليب ووسائل السلطات الباطشة في إرغام الطرف الضعيف في الصراع وإخفات صوت المهمشين، وحرمانهم من أحقيتهم في التعبير.

وفي اللحظة نفسها يدوي صوت الأستاذ المزيف (فهمان) في أذنيها-الفتاة- مذكرًا إياها أنها لن تستطيع أن تفلت من قبضتهم؛ لأنهم كل شيء في البلد وتنتهي المسرحية والفتاة تصرخ في هيستيريا نافية التهمة، بينما يمسك ابن العم بالطفل المزعوم صارخًا، إن طفل الخطيئة هو الحقيقة الملموسة وليس مجرد إشاعة.

وهنا ينقل السيد حافظ صورة الواقع بإقرار أن الإشاعة مهما كانت محاولات نفيها فهي تقوم على حقيقة وراءها، وهنا يرمز الكاتب إلى الإشاعات التي تطلق على الطبقات المتسلطة من جانب والمهمشة من جانب آخر.

وفي المشهد الأخير الذي يعلو فيه صوت ابن العم ويقر حقيقة الإشاعة إشارة من الكاتب أن لكلّ خطيئة دافع

اجتماعي، وربما يكون التدهور السياسي سببًا في رواج الإشاعة حقيقة كانت أو كذبًا.

وكما برز دور تشكيل الشخصيات وتشكلاتها وملامحها في النص المسرحي السياسي البارز في التعبير عن أفكار السيد حافظ، كان للمكان الدرامي دور بارز أيضًا في تطوير الصراع السياسي في مسرحية (إشاعة).

فالنص كما يلحظ تراجيديا تدور أحداثها في أماكن متعددة مما يجعل مشاهد المسرحية سريعة ومتلاحقة وأقرب إلى المشاهد التليفزيونية المتتابعة، حيث ينتقل ما بين شقة الفتاة إلى المدرج الجامعي إلى كافتيريا الجامعة إلى مكتب رئيس تحرير صحيفة الجماهير إلى محطة أتوبيس إلى ساحة مولد إلى مكاتب أساتذة الجامعة في فضاء مكاني متخيِّل؛ ليكشف أنواع الضغوط التي تمارسها قوى البشر في مقابل مقاومة الفتاة.

كما يجسد (مصباح الزمان) أستاذ الفتاة صراعه مع قوى الشر في المسرحية أي أن الصراع بين الشرفاء والخونة أبدي، وقد كشف الكاتب عن ذلك من خلال اعتماده على رموز سياسية في النص المسرحي.

وتأتي المفارقة الدرامية معبِّرة عن واقع سياسي ملموس، يصور الكاتب من خلاله أساليب السلطة الباطشة في ممارسة سلطتها على الطرف المهمش في الصراع حيث تجلب قوى الشر طفلًا وتضعه في شقة الفتاة على أساس أنه الابن الذي أنجبته الفتاة؛ لكى يحولوا الإشاعة إلى حقيقة، وهذا المشهد هو مركز التنقل في المسرحية، أو نقطة التحول في الصراع.

يُستشف من النهاية التي ختم بها السيد حافظ مسرحيته أنه فاجأ المتلقي بانتصار قوى الشر المتمثلة في الرموز السياسية (فهمان) على قوى الخير (مصباح الزمان–الفتاة)، هكذا كانت المفارقة الرمزية آلية للكشف عن قضايا النص.

إضافة إلى ذلك يبرز الكاتب مفارقة معنوية درامية أخرى، بين عصر العدل وعصر الظلم، فهي القضية الجوهرية في هذه المسرحية المحملة بدلالات إيحائية متعددة عندما تُهزم قوى الخير وتنصر قوى الشر.

فالفتاة الجامعية تتعرض للمغريات والتهديد بواسطة أكثر من أربعة نماذج فاسدة، ثم تتعرض للّوم والمؤاخذة من

الأب وابن العم والخطيب، مما استدرج النص إلى التكرار أحيانًا، ثم يخلص من هذا التكرار بواسطة الارتجال في دور أبو الكلام واللجوء إلى الهزلية في تصوير شخصية الشاب المدلل.

تمثل الفتاة هنا قوى الخير في الصراع التي تصطدم بمفردها لأساليب قوى الشر في محاولات إخضاعها، وعندما تبدوا ملامح انتصار قوى الشر ينتج صراعًا آخرًا تدور فيه قوى الخير-الفتاة-في مواجهة من يلومونها لمجرد الإشاعة.

حاول السيد حافظ في جلّ مسرحياته معالجة الواقع المصري بصفة خاصة والواقع العربي بصفة عامة، هذا الواقع الذى عاش ومازال يعيش أزمات سياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية، ومسرحية إشاعة تعكس جوانب من هذه الأزمات.

يتمثل هذا الواقع في تسلط السلطة الحاكمة التي حاولت حصر تفكير مصباح الزمان وجماعته للقضاء على الثورة ضد الواقع المتردي، قامت السلطة بإنشاء وسائل للترفيه والتسلية بغية تجريد المواطن من الوعي السياسي وتحويله إلى إنسان سلبي جامد الفكر فارغ الذهن.

ومن مسرحية إشاعة إلى مسرحية (عبد الله النديم)، يناقش السيد حافظ قضية العلاقة بين الحاكم والمحكوم بتجسيد الثورات السياسية والأشكال المتباينة من القهر كوضع الدساتير التي تضمن البقاء الطويل للسلطة.

لكن الكاتب يريد لنفسه أن يلتزم جانب التصوير للواقع دون أن يتخطى ذلك في البحث عن الحلول إنه يكتفي بالإشارة إلى فشل هذا النوع من العلاقة الدستورية التي سادت وتسود التجربة المصرية منذ أن انطلقت جماهير الشعب المصري تزأر في وجه المستعمر الإنجليزي في ١٩١٩ تحت راية الزعيم سعد زغلول وحتى تسلمت قيادتها إلى جمال عبد الناصر تحت راية ثورة يوليو ١٩٥٢، هذه الرموز والإشارات التي استمدها الكاتب من تاريخ مصر، لم يكن ذلك لمجرد التأريخ لها أو الحديث عنها من منظور تاريخي بل لإسقاطها على مشكلات الواقع، ولكنه لم يشغل نفسه بالبحث عن البدائل أو اقتراح الحلول، فالكاتب يعرض ويعري المجتمع ويفضحه أمام المتلقي من خلال الإشارة إلى قضايا سياسية في الماضي والحاضر ولا يتدخل في تقديم الحلول ويتركها للقارئ، يفكر ويتحرك.

وفي مسرحية (ليلة فتح صقلية) استلهم الكاتب أحداثًا تاريخية وأيضًا شخصيات تاريخية ليلقي الكاتب الضوء على قضية مهمة جدًا ألا وهي دور الحكام المسلمين في إقامة العدل ونجدة المظلومين من أصحاب الكتاب وفي المقابل إلقاء الضوء على صورة الحكام المسيحيين وتقنعهم برداء الدين.

المكان: (ساحة مدينة صقلية) صوت أمواج البحر

الزمان: الليل.. ربيع.. عام ٨٢٥ م . (١)

في هذه المسرحية استلهم السيد حافظحدثًا سياسيًّا من التاريخ وهو (فتح صقلية) وتطرق إلى كثير من الجوانب الدينية في هذه المسرحية، فتناول سماحة الدين الإسلامي وأسلوب المسلمين وتعاملهم مع أهل الكتاب، كما تناول قصة تاريخية وهي قصة حب فيمي لإيزابيل وكيف في نهاية المطاف اقتنع بالدين الإسلامي ودخل فيه.

السيد حافظ في هذه المسرحية صنع مفارقة بين الدين المسيحي والدين الإسلامي وتعامل القادة المسلمين بتعاليم الدين وتعامل الحكام المسيحيين تجاه رعيتهم ليلقي الضوء

---

١) السيد حافظ، ليلة فتح صقلية، مصدر سابق، ص٣.

على فترة زمنية مؤلمة واجه فيه المسيحيين الاضطهاد والظلم والتملك خلف ستار الدين المسيحي.

انتقل السيد حافظ من القضايا السياسية التي شغلت وطنه المصري إلى قضايا سياسية قومية أخرى شغلت الوطن العربي ككل وهي أيضًا قضايا شغلت مساحة كبيرة في حقل الدراما المسرحية بوصفها أداة لنشر الوعي بين المجتمع والشعب.

فقد صال وجال السيد حافظ في ربوع الظلم في الوطن العربي ولعب على أوتار الألم في جسد هذا الوطن، فانتقل بعدسته يصوّر ربوع الوطن العربي من الشام إلى سوريا حيث العلم والألم والضرائب.. عزف على كل أوجاعه السياسية.

وظهر ذلك في مسرحية (ملك الزبالة) التي ستقف الباحثة عليه لاستنطاق قضاياه السياسية التي تخص المجتمع العربي.

في عهد العزيز بالله الفاطمي حاكم مصر والشام قام زبال اسمه (قسام التراب) بزعامة الزبالين في دمشق، فَرَضَ دفع الضرائب التي فرضها العزيز بالله عليهم.

وكان العزيز بالله من أشهر حكام مصر والشام، الذي فرض الضرائب على كل شيء (الماء والظل والزرع والتجارة والبيوت) كل شيء عليه ضرائب ما عدا الهواء، رفض (قسام التراب) أن يدفع الضرائب هو والزبالين، فامتلأت البلاد بالزبالة فأرسل إليهم قوة عسكرية فهزمتهم الزبالين وأعلن (قسام التراب) حكمه على بلاد الشام ومعه الزبالين لمدة سبع سنوات، ومن هذه القصة التاريخية تولد النص المسرحي (ملك الزبالة) للسيد حافظ.

حاول حافظ في مسرحيته أن يظهر ملامح هذا الرجل الذي استخدم عقله في الضغط على السلطة التي تحاول قهر الشعب وسلب أمواله حتى هؤلاء المعدمين فتأخذ ضرائب منهم.

كما صور كم المغريات التي عُرضت على هذا الرجل من قِبَل العزيز الفاطمي في مصر والخليفة العباسي في بغداد وإمبراطور الروم وأمير القرامطة لكنه منع عليها ورفضها.

وهنا تظهر قضية سياسية مهمة وهي استخدام السلطة كل الأساليب الممكنة في القضاء على صوت الحق المعارض لها، فهي تحاول فرض سيطرتها على كل طوائف الشعب

والقضاء على المتمردين فيه.
الزمان: في الفجر.. ضوء أزرق.. في عام ٢٦٥ هـ.
المكان: دمشق.. إحدى الضواحي .. أكوام الزبالة.. كوخ بسيط يطل على أكوام الزبالة.. يدخل زعتر يجد سعد (زبالان قويان من رجال قسام التراب) ينظفا الزبالة.
زعتر: بتعمل إيه يا سعد ؟
سعد: ح أكون بعمل إيه.. زي ما أنت شايف.. بفرز زبالة الوالي والتجار والأغنياء.
زعتر: والفقراء.
سعد: سيبت لك زبالتهم.. أصل ريحيتها وحشة قوي.. يا أخي شيء غريب الفقير فقير في كل حاجة.. حتى زبالته تلاقيها فقيرة.
زعتر: اللي يسمعك كده يقول عليك غني.
سعد: غنى النفس والحمد لله.
زعتر: لقيت فاكهة ورز ولحمه.
سعد: باقية خروف مشوي من زبالة سيدنا القاضي وباقية خروف مشوي ورز بالخلطة من زبالة الوالي.
زعتر: (يفتش في زبالة الفقراء) دي زبالة عمك منصور

صباغ الحمير .. مافيهاش غير عيش معفن.. استغفر الله.. اسمع يا سعد زي ما قالنا المعلم قسام.. لو لقيتم حاجة تنفع للأكل في زبالة الأغنياء أدوها للفقراء اللي زبالتهم بتصرخ.(١)

ومن خلال الحوار الدرامي السابق، تتجلى قضية سياسية اجتماعية، حيث يظهر الكاتب الفوارق الظالمة بين طبقات المجتمع التي ظهرت بفعل السلطة الحاكمة حيث المجتمع القائم على الظلم الطبقي بين أبناء المجتمع الواحد.

وهنا يلقي الكاتب الضوء على فترة حكم الفاطميين مصر والشام وما أحدثه من فرض الضرائب على كل الطبقات حتى طبقة (الزبالين) وما عاناه أصحاب هذه الطبقات من جوع وفقر وظلم.

سعد: يا فتاح يا عليم على الصبح (يشمر عن ساعديه).

زعتر: فيه إيه علشان عايزين المعلم قسام ؟.

شرطي ١: فيه ضرايب عليه.

زبيدة: (تصرخ) ضرايب عليه .. يا لهوى.. هو بيتاجر في

---

١ - مدونة السيد حافظ الإلكترونية، مسرحية ملك الزبالة أو الزبالين، PDF، ص١.

الدهب وألا في الماس دا بيشتغل في الزبالة والتراب.
شرطي ٢: برضه عليه ضرايب.
سعد: عملتوا ضرايب على التجار ماشي.. الدهب والفضة ماشي.
زعتر: ضرايب على التجارة اللي داخله واللي خارجة من البلد ماشي.
زبيدة: ضرايب على الزبالين.
شرطي ٢: جوزك قسام التراب شيخ الزبالين.. معلم الزبالين يدفع على كل زباله يشيلها سحتوت.
زبيدة: إن شاء الله تموت.. قال سحتوت قال.
شرطي ٢: فين قسام التراب يا أم وليد خلصينا.
زعتر: انتوا بتهزروا يا عساكر أكيد.. ضرايب إيه اللي على الزبالين؟.
منصور: يا ناس (يدخل وخلفه شرطي) يا ناس الحقوني.
زعتر: وهو يدفع ليه.. هو بياخد من اللي عايز يصبغ.
شرطي ٤: حتدفع الضرايب يعني حتدفع الضرايب يا صباغ

الحمير.(١)

ومن هنا تظهر فكرة معاناة الزبالين من فرض الضرائب والذي أدى إلى إضرابهم عن جمع الزبالة وتفجير أصواتهم المقموعة في محاولة البحث عن حل للخروج من هذا القرار الظالم المتمثل في إحداث ثورة لإسقاط الظلم عنهم.

وفي الفصل الأول من المسرحية يظهر الكاتب كم المعاناة والمآسي التي تعرض لها طبقة الزبالين من السلطة الحاكمة التي فرضت عليهم الضرائب الباهظة على الرغم من أنهم ينتمون إلى الطبقة المعدمة والدليل على ذلك أجرهم الذي يقدر بـ(السحتوت).

فالكاتب يستخدم السخرية في عرض هذه القضايا إذ إنه تعرض لطبقات التجار والعسكر والأعيان والأمراء بصورة تحمل التهكم والسخرية من هذه الطبقات كما أنه أظهر انحيازه للغلابة وزبالي المسرحية.

وهذا ليس بغريب على الكاتب المسرحي السيد حافظ حيث إنه استخدم أسلوب الكوميديا في معظم مسرحياته التي

١- المصدر السابق، ص ٥.

تتناول القضايا نفسها، وفي هذه المسرحية جاء الصراع الدرامي مستمرًا ومتصلًا بين طرفي النزاع الدرامي في النص المسرحي أي بين فقراء شرفاء، وعاملين مخلصين يبذلون العرق من أجل تنظيف الآخرين، مع هؤلاء الآخرون حكامًا أو شبه حكامًا.

ومن خلال ارتكاز السيد حافظ على مكان درامي واحد فقط تدور فيه معظم المشاهد المسرحية إلا أن هذه المشاهد تستحق أن تستقل عن الأخرى وتصبح نصًا مسرحيًّا خاصة بها.

أبرز من خلال هذا المكان نقطة انطلاق (الزبالين) في المشهد الرابع لمواجهة الظلم والسلطة الباطشة المستغلة للشعب المطحون من خلال تمرد البطل وعصيانه على فرمان السلطة (فرض الضرائب) وهنا السيد حافظ يريد أن يقول إن القوة هي الحل في مواجهة قوة الظلم والدهاء ولا حلول إلا باليد ذاتها في التصدي للقمع.

غسان: أنا مش حادفع الضرائب والأتاوه. أنا طول النهار قاعد في البستان. كل شوية هات فاكهة للوزير فلان، وفاكهة للأمير فلان. وهات فاكهة للعسكر، وهات فاكهة

للوالي. وهات وهات.. ذهقت طهقت.. مش حادفع.. ادفع فاكهة بس. فاكهة وبس. ومش حادفع تاني. (١)

يستلهم السيد حافظ درامته من حكاية (علي بابا والأربعين حرامي) فاختباء الغلابَ في صناديق القمامة يدل على ذكاء وصدق حيل هذه الشخصيات رغم بساطة تفكيرها.

ويظهر الكاتب في نهاية المسرحية رمزية اسمها فهو لا يقصد بها (الزبالين) بالمعنى الحرفي للكلمة بل يقصد بها أمورًا أخرى منها: العدالة، والمساواة والإخاء، وغيرها من دلائل أخلاقية.

يتضح ذلك حيث يختم درامته بقوله" يا ناس، يا أهل القاهرة خلي بالكم، مش حتلاقوه اسمي في التاريخ، لكني كنت حقيقي موجود في التاريخ. وحكمته سبع سنين وبالعدل والميزان وكنت زبال بمسك المكنسة، وأنا كنست شوارع الشام والقاهرة وأنتم معايا .. اكنسوا من التاريخ اللي ظلموكم واللي خانوكم واللي باعوكم واللي عذبوكم.. يا إما تكنسوهم يا إما حيكنسوكم وحيكنسوكم من التاريخ.

وهنا، الكاتب يبيِّن من خلال هذا النص قضايا سياسية

١- المصدر السابق، ص ١٠.

استلهمها من التاريخ الفاطمي ليسقطها على الواقع ويدعو من خلالها إلى الوقوف في وجه الظلم والتصدي له ومحاكمة السلطة الغاشمة التي تفرض سيطرتها على الشعب المقهور.

المبحث الثانى

القضايا الاجتماعية

أخذت القضايا الاجتماعية في مسرح السيد حافظ حيزًا كبيرًا من خلال دراسته المرتبطة ارتباطًا كبيرًا بالحياة الاجتماعية، فتناول عدة أشكال من هذه القضايا للقضاء على الظلم السياسي والاجتماعي والقهر وإلقاء الضوء على قضايا المرأة وتعدد صورها وقضاياها.

ويسعى الكاتب دائمًا على تسليط الضوء على القضايا الاجتماعية وكيفية حلها لتحقيق العدالة الاجتماعية والتطلع إلى حياة أفضل وحياة كريمة وتسليط الضوء على مشاكل المجتمع بهدف تقديم حلولًا لها.

ونجده دائمًا في مسرحه يتناول هذه المعاناة بشكل واضح من خلال مواجهة السلطة والتصادم معها؛ لذلك جاءت الدراما عنده متنوعة ما بين الدراما الواقعية الواضحة والدراما المتخيَّلة، وكلها منصبة في مناقشة القضايا الخاصة بالإنسان وبالعالم المحيط به.

كما أن المرأة بصورها وقضاياها المتعددة أخذت جزءًا كبيرًا في مسرح السيد حافظ، حيث تعرض لها ووصف كل تفاصيلها وناقش كل القضايا التي تواجهها في حياتها الخاصة (الأسرة) أو العامة (المجتمع) فعبَّر عن آلامها

وأحلامها وقدَّم صورة عن معتقداتها وفكرها.

المرأة تمثل شريحة كبيرة من المجتمع؛ كما أنها لها الدور المهم والبارز التي تؤديه في جميع مجالات الحياة الاجتماعية حيث أصبح حال النساء مجال للبحث والنقاش وقد فرضت قضايا المرأة نفسها على المسرح العربي.

وبما أن السيد حافظ تناول شرائح المجتمع كلها في أعماله المسرحية وجب عليه النظر إلى المرأة بكلّ صورها وأنماطها وأن تأخذ منه قسطًا كبيرًا في كتاباته، فذكر أنماطًا عدة للمرأة، فجاءت المرأة مثقفة باعثة للتغيير، وظهر ذلك في مسرحية (إشاعة) التي جاءت الفتاة في صورة المرأة المثقفة التي تسعى إلى التطوير وتغيير المجتمع من خلال أفكار التنوير التي يعرضها أستاذها (مصباح الزمان) في الجامعة.

كما صور السيد حافظ الصعوبات التي تحول بين الفتاة والهدف الذي تسعى إليه، حيث تواجهها العراقيل من كل صوب، من الأسرة ومن المجتمع ومن الجامعة، فقد تعرضت (للإشاعة) وهذه ظاهرة منتشرة تحيط بكل إنسان يسعى إلى التغيير، وقد حاول السيد حافظ معالجة هذا المرض

الاجتماعي انطلاقًا من مؤسسة التعليم التي هي العمود الفقري لكل مجتمع.

تدور الأحداث حول هذه الفتاة التي التف حولها الطلاب لنشر الوعي وإعادة كتابة التاريخ، هذا الموقف واجهه موقف آخر وعارضه وهاجمه، فهناك من الأساتذة من يرفضون التغيير ويريدون توجيه فكر الطلاب إلى مناطق أخرى غير مهتمة بالتطوير الفكري والمعرفي والثقافي.

وهنا السيد حافظ يلقي الضوء على الفساد الأكاديمي وما يحصده طلاب العلم من هذا الفساد فهم غير معنيين بالرسالة السامية التي يحملوها، بل يتطرقون إلى أمور تساعد الطلاب على الانجراف وراء الأهواء والملذات والمغريات متناسين دورهم الحقيقي تجاه أمتهم.

تعيش هذه الفتاة صراعًا حادًا نظرًا للإشاعات التي التفت حولها والتصقت بها وبأستاذها (مصباح الزمان) وستكون لتلك الإشاعات عواقب وخيمة، حيث بثت الشك في نفوس أفراد العائلة من والدها ووالدتها وابن عمها وشقيقها تجاهها.

وهنا السيد حافظ أظهر قضايا اجتماعية خطيرة وهي"

فقدان الثقة والخيانة في مقابل الصدق وحسن النية.." كما وضح النتائج السيئة التي تظهر من انغلاق القرية على نفسها وانفتاح المدينة، والتضحية في سبيل المبادئ والقيم وضرورة الإيمان بالقضية فهو الدافع لمواجهة المخاطر والمخاوف وتظهر هنا سمة التغيير التي تحاول الفتاة تنفيذه على أرض الواقع من خلال الاستعانة بأستاذها في الوصول إلى هذا التغيير.

إذا كان مصباح الزمان والفتاة مؤمنين بالمبادئ والطموح والإيمان بإعادة كتابة التاريخ من جديد ومحاربة من يحاولون تغيير المبادئ وتزييف التاريخ، هناك طرف آخر يسعى إلى أهداف ضدية تجاه هذه المبادئ، منهم الصحفي أبو الكلام والأستاذ فهمان، فقد حاولوا نشر الإشاعات حولها، للإطاحة بمكانتها والنيل من سمعتها.

ومن هنا يجب أن تقف الباحثة على ظاهرة منتشرة وآفة في المجتمع العربي، وهي النيل من المرأة وإخضاعها للصمت وتجريدها من مواقف التغيير وإجبارها على الاستسلام للسلطة والنظام ومحاربة الفتاة من كل الجهات حتى من أفراد عائلتها وظهر ذلك في حوارها مع ابن عمها

وخطيبها:

ابن العم : بيقولوا إنك مصاحبة واحدة اسمها بهية.

الفتاة : أيوه دي زميلتي في الكلية.

ابن العم : ولها أخ اسمه يونس.

الفتاة : ماشفتوهوش.. لا أفتكرت أنا شفت صورته مع بهية.

ابن العم : اعترفي.

الفتاة : بإية.

ابن العم : بأنك تعرفيه.

الفتاة : قالوا أني أعرفه.

ابن العم : أيوه وبتحبيه (١)

واستمر الحوار على هذا النهج المتعلق بالشكل في أمانة هذه الفتاة وسلوكها الأخلاقي بطلب ابن العم من الفتاة مقاطعة (بهية) صديقتها الوحيدة، وهنا يظهر أول قيود التحكم وتسلط السلطات الذكورية المحيطة بها من كل الجهات فتنتقل سلطة التحكم من الأب والأخ إلى الزوج وتظل تدور في هذه الدائرة مدى الحياة وعليها الرضوخ

---

١) إشاعة، مصدر سابق، ص١٢.

والاستسلام لكل الأوامر كأنها خلقت لتنفيذ الأوامر مما يعني ارتباط المرأة بالتضحية.

الأخ : مش حاسه الناس بتقول عنك إيه.

الفتاة : قولي يا خويا.. بيقولوا إيه عني.

الأخ : بيقولوا أنك بترجعي متأخرة.

الفتاة : ساعات.. الأتوبيس والزحمة.. واحنا في الشتاء والعتمة بتجي بدري.

الأخ : الناس بتراقبك بعيونها.. قالوا إنك بتخرجي من الصبح للمسا.. والبنت في الغربة لوحدها ممكن تعمل اللي على كيفها.

الفتاة : أنا.. وأنا أختك.. لحمك.. ودمك.. كفك.. قدمك.. وعينيك.. يا عيني عليك.. فاكر واحنا صغار... الجنينة والساقية والأشجار.

الأخ : دا كلام أشعار

....

الفتاة: طيب قوم ننام يا أخويا .. والصباح رباح

الأخ: أنا مش فاضيلك .. أبويا قالي أجي أشوفك وأقولك الكلمتين وأرجع.. ولولا إن دي كلمة عمك الله يرحمه

بانه يسيبك تخلصي الجامعة ما كانش خلاكي تكملي السنة دي التعليم .. أنا هسافر دلوقتي

الفتاة: تسافر أزاي وأنت تعبان كده؟

الأخ: أنا حر حذرتك من الناس وكلامهم .. وقد أعذر من أنذر

الفتاة: برضه بتقول الناس وكلام الناس

الأخ: مفيش دخان من غير نار

الفتاة: الناس اللي بتكدب .. بتكدب لأنهم لما مات عمك حبوا يرفعوا الثمن وينتقموا منه بكلام عني .. ويوقعوا بيني وبينك .. بكدبة إشاعة. (١)

وبعد ذلك حاول مراقبتها واكتشف صدقها وأنها عفيفة مستقيمة، وهنا يحاول السيد حافظ الوقوف على سلبيات المجتمع المصري وانتشار الآفات النفسية والاجتماعية مثل: انتشار الأكاذيب والافتراءات والإشاعات وانعدام الثقة خاصة بالفتيات وبالأخص المغتربات، كما أن هناك ضوابط قاسية تُفرَض عليهن بحجة الإشاعات وكلام الناس مما يضطرهن إلى الخضوع والتضحية.

---

١) إشاعة، مصدر سابق، ص٦/٥.

تظهر صورة أخرى للمرأة في مسرحية (الحاكم بأمر الله) حيث تدبر شؤون الحكم، وتتحكم في كل صغيرة وكبيرة، أعادت للدولة هيبتها وملأت الخزائن بالأموال واصطنعت الأكفاء من الرجال، حيث استطاع الخليفة الصغير بوحي من عمته ست الملك إصلاح الكثير من الأمور التي أفسدها والده، ولم تتزوج ست الملك أبدًا، ووهبت نفسها للأعمال العامة وخدمة الناس فتربعت على عرش القلوب، وقد لقبت بعدة ألقاب منها السيدة الشريفة.

ست الملك: آه يا كلاب.. هل تظنون أنني امرأة ساقطة.. هذه الكذبة والإشاعة التي نشرها الحاقدون ضدي للنيل من أخي وأخي ساعدهم على نشر هذه الأكذوبة .. آه.. من أين تأتى الكراهية والإشاعات في مصر.. لدرجة أنهم قالوا أنى حامل.. وأخي صدق الإشاعة وأتى بامرأة تكشف علي.. يهزم الملوك إشاعة ويهزم الرجال بإشاعة والنساء بإشاعة.. إن الإشاعات في مصر تنتشر مثل الهواء والماء.. الفقر يولد الحسد والغيرة.. آه يا أخي.. أنا قتلتك وأنت

السبب.. أنت السبب قذفتني وأهنتني. [١]

في هذه المسرحية يعرض الكاتب نمطًا من أنماط المرأة (المرأة القيادية الحاكمة) المتمثلة في شخصية ست الملك، والتي جاءت ملامحها متشابهة مع شخصية الفتاة في مسرحية إشاعة، من حيث كون كل منهما تحمل فكرة تحاول التعبير عنها والانتصار لها، إلا أن الفتاة الجامعية راحت في النهاية ضحية الإشاعة، لكن (ست الملك) استطاعت إخماد الإشاعة والانتصار على القوى المواجهة لها.

وفي مسرحية الميراث تظهر صورة أخرى للمرأة وهي صورة المرأة المثالية المثابرة المخلصة التي تساند زوجها المريض وتحاول تزييف حقيقة عصيان الأبناء خوفًا على زوجها من الحزن الذى سيصاحبه التدهور في حالته الصحية، فحاولت الابتعاد عن كل ما يزيد من ألمه وظهر ذلك عندما قامت بالكذب على زوجها عبد الكريم من أجل خلق نوع من اهتمام الأبناء والأحفاد به.

عبد الكريم: يمسك سبحة سعد في يده .. (يفرح) شفت المسبحة دي.

---

١) ليلة اختفاء الحاكم بأمر الله "ست الملك وست مصر، مصدر سابق، ص٧.

سعد: أيوه

حياة: (تخرج) يا أخويا سيبك من السبحة

عبد الكريم: دي جايبها لي محمود ابن ابنى إسماعيل

حياة: مقاطعة يا راجل أصل....

سعد : الله حلوة

حياة : أعملكم شاي

عبد الكريم : أنا لسه شارب شاي

حياة : لازم تشرب حاجة

عبد الكريم: تعرف أنا زمان كنت أشرب شاي وقهوة طول النهار

حياة: الشاي والقهوة مش كويسين

عبد الكريم: يا شيخه العمر واحد والرب واحد

حياة : خلاص أعملكم ليمون.

سعد: ماشي نشرب ليمون.

حياة : حاضر (تخرج للصالة) يادي الكسوف أقول للراجل إيه حاجة تكسف .. ح أقوله أنا بكذب على عبد الكريم وما قلتلوش انك أنت اللي جبت الهدية وقلت له ولاده .. ماكنتش اقدر اعمل غير كده .... معقوله

أقوله ولاده مش راضيين يجوا يسألوا على "أبوهم" حيقول أيه ..... مش ح أقوله حاجة .. حيقول امرأة كبيرة وبتخرف .. أحسن برضه أكلمه وأقوله ولا ما جيبش سيرة أحسن خليني ساكته أحسن. (١)

يحاول الكاتب هنا إظهار كم الحب والإخلاص لهذه الزوجة المسنة التي لم تتوانى في فعل أي شيء من أجل إسعاد زوجها على الرغم من تعاستها على أبنائها غير المباليين إلى أمرهما ويظهر كم الاهتمام بالمحافظة على مشاعر زوجها وخوفها أن يصيبه الحزن والألم فاستخدمت كل السبل لتوفير السعادة والراحة لزوجها.

وعلى النقيض ينتقل حافظ إلى صورة معاكسة تمامًا لامرأة أخرى في مسرحية (من يدق الباب) بهية الزوجة الخائنة لعِرض زوجها والتي استغلت غيابه في السجن وفعلت أبشع الأفعال بدخولها في علاقة محرمة مع شاب يصغرها في العمر على الرغم من حبها لهذا الزوج الغائب.

وألقى حافظ اللوم على هذه السيدة التي تركها زوجها في ريعان شبابها وغاب عنها خمسة وعشرين عامًا لا تعلم

---

١ ـ الميراث، مصدر سابق، ص ١٤

عنه شيئًا فكانت هي الضحية والمذنبة في آن واحد، أي ضحية المجتمع الظالم الذى قام بحرمانها من زوجها، ومذنبة في حق المجتمع بفعلتها المخلة بالآداب العامة للمجتمع العربي وعلى الرغم من ندمها الشديد على هذا الفعل السيء إلا أن المجتمع قد أصدر عليها حكم الرفض.

وهنا تتساءل الباحثة هل رفض المجتمع لهذه الزوجة في صالح المجتمع نفسه؟ رفض المجتمع لهذه الزوجة يحولها إلى عاهرة بسبب إغلاق كل سبل التوبة أمامها من جانب زوجها، وقلبها المفعم بالحب كان عاجزًا عند ممارستها هذا الفعل.

وهنا تظهر صورة من صور الندم التي مرت بها هذه المرأة الحزينة، فلم يكتفِ المجتمع أن يحرمها من زوجها؛ بل نصب لها كل أدوات الموت وسَلَبَ منها كل الأنوثة وتركها.

إبراهيم : أنتي عظيمة يا بهية

بهية : أنا لست عظيمة أنا امرأة

إبراهيم : (يهز رأسه) إذا هناك أحد

بهية : نعم

إبراهيم: شممت رائحة .... منذ أي وقت أتى؟
بهية: أتى في وقت الوحشة وقتل الفراغ
إبراهيم: فراغ أنت تقولين الفراغ يا بهية
بهية: لم يعد العبث وسيلة ولم تعد القراءة وسيلة ولم يعد يبهرني كتابًا أو خبرًا أو جريدة كنت اقرأ وجوه الناس .. كانت بلا معنى.
إبراهيم: كفى أرجوك..
بهية : كنت اقف طوال الليل انتظرك.
بهية: (تتجه إلى النافذة) كنت أراك في كل المارة وكل الرجال والنساء والأطفال .. كنت أراك في السحاب .. في الضباب في اللافتات .. (تتجه إلى المذياع) كنت اسمع صوتك في المذياع في كل أغنية أو نشرة أخبار أو حديث كنت أراك في كل صفحة من هذه الكتب .. وفي كل سطر .. وكنت أسمع خطواتك في كل قدم يصعد على السلم أو يهبط .. وافتح الباب صارخة إبراهيم هل عدت .. لكنك لم تأت.
إبراهيم: تبررين موقفك القذر الحقير المدنس.
بهية : لا يا إبراهيم لا ... أنا لا أبرر شيئًا لقد تعبت من

قراءة الكتب كنت اقرأ التناقض بين الكوخ والقصر .. بين الفقراء والأغنياء .. بين سكان المقابر وسكان الزمالك .. كنت اقرأ لكن زاد التناقض وزاد جمود المواقف وطال الانتظار والرفاق كلهم لم تعرف ماذا حدث لزوجاتهم..

إبراهيم: ماذا حدث لهن .. هل كن يمارسن الدعارة باسم الوفاء والتسليم والأقدمية.

بهية: أرجوك يا إبراهيم .. لقد سقط في الضياع المميت حيث يصبح الرجال ذئاب والنساء لذة (جرس الباب يدق).(١)

وهنا تظهر كم المعاناة والوحشة والضياع الذى أدى بهذه الزوجة الضعيفة إلى ارتكاب الفواحش وليست هي فقط؛ بل معظم النساء، بسبب فساد المجتمع وغياب العدالة، فمرت هذه المرأة بكل مراحل الانتظار التي أدت بها إلى فعل الفاحشة ثم كادت أن تؤدي بها إلى الجنون فضعفت وعاشرت رجلًا آخرًا من أجل الشعور بالأمان.

وهنا أيضًا تبدو قضية سياسية إلى جانب القضية

---

١ - من يدق الباب، مصدر سابق، ص٥/٦.

الاجتماعية في المسرحية، وذلك أن بهية التي مثلت ظاهرة اجتماعية سيئة (الخيانة الزوجية) إلا أنها نابعة من أحداث سياسية (غياب العدالة)، ذلك؛ لأن زوجها وكثير من الأزواج الذين أشارت بهية إليهم في حوارها مع إبراهيم كانوا معتقلين سياسيين، فوضعت زوجاتهم تحت نفس المآساة التي مرت بها بهية ، كل هذا على إثر بطش السلطة، وممارسة سلطتها القهرية على المواطنين.

إن تصوير حافظ للمرأة بصور متعددة في مسرحه ما هو إلا وسيلة في تغيير الأوضاع في المجتمع والرقي به إلى الأفضل والأحسن، فالمرأة عنصرًا مهمًا من عناصر بناء المجتمع صغيرًا كان أو كبيرًا، وكانت المرأة في هذا العصر الذي اهتم فيه المسرحيون بالقضايا الاجتماعية هي أكثر من تتمثل فيه مشكلات المجتمع وتؤثر فيها ظواهره، فكانت القضايا الخاصة بالمرأة باب من أبواب الدخول إلى مجمل القضايا الاجتماعية.

كما ظهر إلى جانب قضايا المرأة في مسرح السيد حافظ؛ قضايا جوهرية أخرى مهمة يتعرض إليها الإنسان منها: الظلم والقهر الاجتماعي، والمشكلات العامة التي تؤثر

في كل عناصر المجتمع ذكرًا كان أو أنثى صغيرًا أو كبيرًا.

ومن خلال وقوف الباحثة على أعمال السيد حافظ في المسرح الاجتماعي، تجد أن قضايا المجتمع ومشكلات الإنسان احتلت مكانة كبيرة في مسرح السيد حافظ كما في مسرحية (وسام من الرئيس)، التي ناقش فيها السيد حافظ قضية اجتماعية تخص الإنسان المصري الذي لم يلقَ من المجتمع سوى التهميش والسخرية والتهكم.

فاطمة: الوسام دا ما بيعملش حاجة يا فاضل .. العفريت باين هرب منه.

فاضل : هرب أزاي يا بنت ؟ اعملي تاني كمان مرة.

فاطمة : اعمل أيه؟

فاضل : ادعكي الوسام ..

فاطمة : اهو يا خويا عماله ادعك

العمدة : ادعكي يا فاطمة كمان .. يمكن سره يبان ولا تاخذي الواد مصيلحي يساعدك.

فاضل : أنا عايز أرضي يا عمده.

العمدة : أرض إيه يا فاضل يا ابن بوش .. أما أبوك بوش .. أمك تبقى مين؟

فاضل: تبقى الشرعية الدولية

العمدة : يبقى مش من بلدنا.... يلا يا ابني روح شوف لك عربية بطاطا اسرح بيها ولا عربية طماطم.. ورآنا مصالح وإن فضلت هنا ح أسلمك للمركز .. هاتي الشاي يا بت يا خضرة.

مصيلحي: يلا يا خويا أنت ومراتك على الله .. يحنن.

فاطمة : دا مش خايف من الجورنال وقطعه .. مش خايف من الوسام.

فاضل: اللي ما خافش من ربنا يا فاطمة يخاف من الوسام اهه يا نفوخي.(١)

وتظهر هنا صورة من صور الظلم الاجتماعي المتمثلة في العمدة الذي سرق قراريط (فاضل) وتهكم من حديثه عن الوسام؛ لتبقى أول صور الظلم في حياة فاضل وأول محطات القهر وكأن فاضل يحاول الوصول إلى أن الأوراق الرسمية ليست لها قيمة وأن الشرف لم يعد له قيمة أيضًا في وسائل الحياة الكريمة.

تم يفتتح الستار على فصل آخر من فصول الظلم في حياة

---

١ - وسام الرئيس، مصدر سابق، ص ٣٧

فاضل بصورة تمثل الفقر والحاجة إلى المال لدرجة أنه صنع كشكًا على الرصيف وعلق عليه الوسام وفاطمة تساعده في الكشك.

ثم تظهر معاناة فاضل في المجتمع مرة أخرى، في مواجهة شخصية أخرى (محروس الصحفي) الذي يعمل في جريدة حرب التحرير الذي أصر على إزالة الكشك بسبب منظر الحي الراقي ويحاول فاضل استعطاف محروس؛ وتذكيره بحديثه في الراديو بالشعارات المزيفة والوطنية التي تدعوا إلى التحرير؛ لكن محروس أصر على إزالة الكشك.

فاضل : (بصوت عالي) الشارع دا بتاع الحكومة صح ولا لا

محروس : أيوة بتاع الحكومة

فاضل : أنا بقى ابن الحكومة

محروس : ابن مين يا ولد أنت

فاضل : ابن الحكومة مش كنت بتذيع في الراديو ولادك يا مصر هيحرروا الأوطان بعد كل حديث لك.

محروس : أيوة دا كلام الراديو ..

فاضل : أنا بقى صدقتك وصدقت الراديو
محروس : خلى الراديو يديك تصريح بقى (١)

ومن خلال الحوار السابق يلقي الكاتب الضوء على ظاهرة التقنع خلف ستار الوطنية والقومية وحب الشعب ومراعاة مصالحهم، فالكاتب هنا يبيّن صورة الإعلام ودورها مع المواطن المصري، في تزييف حقائق المجتمع.

إن أحداث النص تضرب بجذورها الواقع العربي معتمدة على أسلوب السخرية الذي يُعبِّر به الكاتب عن الأحوال الاجتماعية، كاشفًا من خلاله الواقع.

ويظهر ذلك في المكان الدرامي الذي اختاره السيد حافظ ليحمل قضايا اجتماعية مهمة تمس الواقع المصري، هذا المكان جاء مناسبًا للأسلوب الساخر الذي تُعْرَضُ من خلاله القضايا، المستشفى حيث يلقى بالطعام للمرضى على الباب كأنهم كلاب، وما يتلوه السيد حافظ من مشاهد سواء في القرية، أو الشارع أو الفندق أو مبنى السفارة أو في مستشفى المجانين وفي أي مكان يذهب إليه بطل هذا النص، تبدو من خلال هذا المكان ملامح القضايا الاجتماعية التي

---

١ ـ المصدر السابق، ص ٤٣/٤٤.

ينادي بها الكاتب في النص.

كما أن الكاتب تناول قضية القهر الاجتماعي وظهر ذلك في "مسرحية الفلاح عبد المطيع" وعبد المطيع فلاح فقير أجير يغني لأطفاله كل مساء وينام وهو متعب بجوار عتبة الباب؛ لأن غرفته صغير لا تتسع لعشرة أفراد يتعرض لمتاعب كبيرة، فقد مزحت عينا السلطان ولأجل شفاء عيونه وجب على أهل المدينة ارتداء اللون الأسود لتعبير عن الحداد.

ولأنه –عبد المطيع- قد شُغل في البحث عن الطعام لأولاده هو وحماره لم ينتبه للقرار، فقبض عليه وقضى بالحبس تسعة أيام، تعرض فيها للتعذيب وخرج بفوبيا الخوف من القرارات.

خرج إلى الشارع بملابسه السوداء وقبض عليه هذه المرة أيضًا؛ لأنه لم يخلع ملابس الحداد وارتدى ملابس الفرح الأبيض لشفاء الملك وقضى سبعة أيام أخرى في الجيش ورفض بعدها منصب قاضي القضاء وخلع ملابسه.

استطاع حافظ أن يقدم هذه المسرحية في قالب التراجيكوميديا ليجعلنا نضحك على جهالته وتنفيذه الأعمى

للأوامر، في الوقت الذي نبكى فيه أيضًا على ما ناله من الظلم الاجتماعي على الرغم من رضوخه الكامل للسلطة.

وهنا يحاول حافظ الحديث حول قضية مهمة جدًا وهي (مهما كنت مطيعًا للسلطة ينالك الظلم)؛ لأن رضوخك هو نفسه الحبل الذى تستعمله السلطة للتحكم في أهوائك وجعلك تنال منها مهما كنت مناصرًا للسلطة.

يحاول الكاتب أن يوصل للمتلقي أن الإنسان عندما يتنازل عن حقوقه ويخضع خضوعًا تامًا للسلطة يصبح دومة تتحرك في يد السلطة، وهنا السيد حافظ يبث في المتلقي الوعي والإدراك لما يحدث في الإنسان في مجتمع مستبد ظالم لا يعرف شيئًا عن الإنسانية، يعرف فقط استخدام السوط وإخضاع مواطنيه تحت سيطرته مهما استخدم من وسائل.

إضافة إلى ذلك يتناص السيد حافظ في هذه المسرحية مع فترة تاريخية مهمة في تاريخ مصر، فالمسرحية تصور فترة حكم المماليك التي استمرت ستة عشر عامًا ١٥٠١: ١٥١٦ وتميزت بالتنافس على السلطة، فانتشر الفساد والظلم والإرهاب والثورات المؤجلة.

ومن خلال تشابه هذه الفترة التاريخية مع ذلك الواقع الذي يعيش فيه الكاتب يعبِّر عن ظلم الحكَّام للشعب المطحون وهذا الظلم مس شريحة كبيرة من شرائح المجتمع التي تعيش حياة غير إنسانية، يجد الإنسان غربته لا ملجأ إليه إلا في صداقته للحمار ويتحول القهر في هذه المسرحية إلى قضية اجتماعية عامة يطوع لها الكاتب عناصر بناء المسرحية.

ثم ينتقل حافظ إلى ظاهرة اجتماعية أخرى وهي ظاهرة الظلم والاستبداد وانتقادات الرأي والاغتراب داخل البلاد تسبب ذلك من بطش السلطة وظلم ما نستشعر به في مسرحية (من يدق الباب) وهي من روائع السيد حافظ حيث صور الظلم التي تعرض له إبراهيم من السلطة وضياع أجمل أيام شبابه في السجن لوقوفه في وجه السلطة المستبدة، دخل السجن في ريعان الشباب خرج رجلًا على أعتاب الشيخوخة.

ويظهر ذلك الظلم في هذا الحوار بعد خروجه من السجن؛ لغربة أخرى، غربه مرور السنوات والنسيان والخيانة، فإبراهيم ينظر للكتب قائلًا:

مكتبتي يا بهية أقصد مكتبنا، الرف الأول للفنون والثاني للتاريخ والفلسفة والثالث للسياسة، ينظر للرف الثالث إن به كتباً لقد تركته خاليًا.

بهية : نعم (تنظر إلى الأرض)

إبراهيم: (يبتسم) أنت تشترين كتبًا سياسية أنت رائعة كالليل .. صافية كالشمس .. ألم أقل لك دائمًا .. رائحة النيل تشتري كتبًا سياسية .. كنت أظنني سأجد المنزل قد نقل لم يعرفني البواب.

بهية: نعم

إبراهيم: كم وقفنا هنا أمام النافذة ... نلقي بالزهور إلى الشمس .. رغم أن ثمن الزهور مرتفع .. كنا نشتري زهرة واحدة نقسمها نصفين ونلقيها للشمس حتى تكتمل زهرة شمسية (يتجه إلى الشرفة) يا بهية .. يا طفلة عنجرية يا قبلة برية .. نسيت الشعر.. نسيت .. كنا نأخذ مقعدين ونجلس بالشرفة .. نشرب الشاي وندخن سيجارتين ونتحدث في كل شيء .. الله .. الحب .. الإنسان .. التاريخ .. التطور .. أي شيء .. أي شيء..

سامحيني .. تاهت في سنوات عمري ذكريات كثيرة .. لكنك لم تتوهمي عني .. أتذكر وجهك .. عينك .. شفتيك.. كفيك.

بهية : كفى كفى أرجوك ارحمني يا إبراهيم

إبراهيم : (يقف على مقعد) أتذكرين يا بهية عندما كنا في كلية الطب .. عندما خرجنا بالمظاهرات كنت أهتف وأنت خلفي .. والجميع خلفي .. أتذكركم جميعًا كانوا خلفي (يسقط الاستعمار) وفى نفس واحد وبصوت واحد هتفوا وضربوا .. وسقطوا.. وماتوا.. وسجنوا.

بهية : كفى كفى أرجوك يا إبراهيم

إبراهيم: وهو يقترب منها خمسة عشر عامًا .. خمسة عشر عامًا بعيدًا عن هذا المكان ليعيش بعيدًا ألقينا بثمار أفكارنا في أرض الهموم في أرض التناقض كي تفرح الوضوح وتطرح الأمل وتطرح العطاء .. ألقينا بعمرنا من أجل هؤلاء الذين .. الذين

بهية : (تجرى إليه تحاول أن تضع يدها) كفى كفى .... (يتركها إلى المائدة)

إبراهيم : على هذه كتبنا المنشورات وكتبنا النداءات ..
وكتبنا أغنيات وكتبنا بالجوع رسمنا الطعام في
الأطباق الفارغة.. أرجوكي .. أحتاج كوب ماء. (١)

يحاول السيد حافظ هنا الوصول من خلال جمله الحوارية في هذا النص إلى إظهار كم الظلم الواقع على البطل الذي نال من سنوات عمره وذكرياته، وسنوات السجن الطويلة الموحشة، وعامل الوقت والوحدة اللذان كانا عاملان من عوامل محو بعض الذكريات فيظهر كم الاستبداد الواقع على أبناء الوطن من الاستعمار خاصة المناضلة في وجه الاستعمار.

كان إبراهيم غريبًا في بلاده مغتربًا داخل بيته ودولته فاستطاع حافظ إيصال كم المعاناة التي مر بها البطل من خلال سطور وصفحات قليلة ثم المعاناة التي نالته بعد خروجه من خيانة زوجته التي كانت طاقة الضوء الوحيدة في حياته المظلمة وكم الظلم الذى نال زوجته أيضًا من الغربة والوحشة والفقر والاضطهاد مما جعل منها شخصية خائنة.

---

١ - من يدق الباب، مصدر سابق، ص ٥/٤.

ثم انتقل حافظ لحالة اجتماعية أخرى وحاول التعبير عنها في مسرحة وهي عصيان الأبناء وتركهم لآبائهم كبار السن.

وكمية القهر التي نالها هذان الأبوان المسنان كبار السن ومعاناتهم مع الوحدة والمرض والوحشة بسبب انشغال الأبناء في حيواتهم.

فالعقوق هنا واضح في هذا النص لهذان الضعيفين اللذان لا يطلبان سوى الزيارة أو السؤال من هؤلاء الأبناء القاسية قلوبهم.

ويعد هذا الشيء انتكاسة للفطرة التي توجب بر الوالدين، فترى كم الوحشة والوحدة، كما أن الكاتب يرصد كم المعاناة التي يعايشها الأبوان، بمجيء الأبناء في الوقت الخطأ.

بعد موت الأب تحولت الأم التي كانت تمثل كل مظاهر الرحمة إلى شخص رافض لوجود هؤلاء العاقين.

حياة: عبد الكريم عبد الكريم لا يا عبد الكريم لا لا ما تموتش يا عبد الكريم.

ظلام على المسرح ضوء عليها وعلى عبد الكريم

(أصوات ضوضاء في الخارج) تغلق حياة عينا عبد الكريم وتغطي وجهه وتتجه إلى باب الغرف تجد سعد عبد العظيم.

سعد: فيه واحد اسمه إسماعيل وواحده اسمها عزيزة بيقولوا إنهم ولادكم واقفين بره.

حياة: لو سمحت.. أطردهم إحنا ما لناش ولاد دول غلطانين في العنوان يخرج سعد ظلام تام وتغلق هي باب الغرفة وتدير ظهرها وتبكي... إظلام تام.(١)

ولعل هذه النهاية المأساوية ما هي إلا دليل على إبداع حافظ الاجتماعي في تصوير المعاناة ثم اختيار النهاية المأساوية كإنذار لكل الأبناء التاركين لآبائهم قبل فوات الأوان وتأخر الوقت والندم ولعلها رسالة واضحة لبر الوالدين قبل مجيء الندم وموت الآباء الذي لن يعوضه أحد.

وكانت النهاية هنا إنذار لكل من تخلى عن والديه بغرض الانشغال، ما هي إلا أيام ويصبح الأبناء آباء، والعمر يمر سريعًا وتتبدل الأماكن، ولكن المشاهد تعاد كما هي بنفس الألم ونفس الفعل.

---

١ - الميراث، مصدر سابق، ص ٢٠.

المبحث الثالث
القضايا التراثية

المسرح من أكثر الفنون الأدبية تعاملًا مع عناصر التراث وأكثرها تأثيرًا في المتلقي، مقارنةً بباقي الفنون الأدبية الأخرى؛ لأن عناصر التراث تُكتَب وتُمثَل، والمتلقي ينسجم مع هذه العناصر عندما تُمثل على خشبة المسرح ويتفاعل معها؛ لأنه يسمعها ويراها، فيعايشها؛ فتؤثر في وجدانه ويتأثر بها في واقعه.

والكاتب المسرحي لا يؤرخ للشخصية التاريخية، أو الفترة الزمنية، أي لا يرتبط بالأحداث، أو الشخصيات الثانوية؛ بل يغير فيها، ويبدع من عنده الكثير، بشرط عدم التغير في الأحداث أو الشخصيات الرئيسة".(١)

فمن المعروف أن المسرح شكل من أشكال التعبير عن القضايا، ووسيلة مهمة من وسائل التواصل الثقافي والمعرفي بين أبناء الجنس البشري قديمًا وحديثًا، فقد استدعت الحاجة أن يرتكز المسرح على قواعد تراثية غنية بالمادة التراثية للنص المسرحي؛ لذلك فرض المسرح العربي سيطرته على الساحة العربية، بعيدًا عن الاستسلام

---

١ - سيد علي إسماعيل علي، أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر، رسالة دكتوراه، ١٩٩٣، ص ٥٦.

والهيمنة التي يفرضها الشكل الأوروبي للمسرح.

مما مهمد لنشأة مسرح عربي خالص مستمد من الموروث الشعبي والتاريخي، وقد كان من تأثير ذلك أن كان التراث المسرحي صورة معبرة عن قضايا الواقع العربي، حيث أخذ الكتاب العرب عن الأوروبيين مفهومهم عن المسرح كقاعدة مسلم بها، وانطلقوا إلى تطويرها في أعمالهم، فنجحوا في تطويع التراث بمكوناته وعناصره – الشخصيات – الأحداث- الحوار – المكان والزمان.

مما يعني أن آليات توظيف التراث في الفن المسرحي تحتاج إلى معرفة الكاتب بالثقافات الأخرى والانفتاح عليها بوعي ونضج لهضم هذه الثقافات، وهو ما فعله الكاتب المسرحي العربي محاولًا الإفادة من منجزات المسرح الأوروبي، وبناء مجتمع إنساني يقوم على الأخلاق والقيم السامية، من خلال تطويع عناصر التراث العربي.

وبما أن التراث العربي غني بالحكايات والشخصيات والأحداث التي تعد رموزًا لأحداث وشخصيات وقضايا واقعية معاصرة، كان التراث منهلًا خصبًا يستلهم الكاتب منه مادته للتعبير عن واقعه وتصوير مجتمعه.

ومن هنا يمكننا القول إن الكاتب المسرحي الذي يستلهم التراث، يحتاج إلى أدوات يتسلح بها عند تعامله مع المنتج التراثي وذلك من خلال قراءة الموروث قراءة هادفة تسهم في تأسيس الرؤية المسرحية المعبرة عن الواقع وقضاياه الملحة، فهو -الكاتب- يعود إلى التراث ويستلهم منه مجموع التكوينات المميزة للشعب العربي في الماضي لخدمة الحاضر، والتبشير بالمستقبل.

وهنا تحمل المسرحية التراثية طابعًا خاصًا لكونها ترنو إلى جانبين:

الأول: العودة إلى التراث وتحليل عناصره من باب الأصالة.

الثاني: استلهام عناصر التراث العربي لخدمة قضايا الواقع تضفي على النص طابعًا قوميًا يعزز من قيمة الهوية العربية في النص المسرحي شكلًا وموضوعًا وهذا من باب المعاصرة.

وبذلك يمكن القول إن "الفنان المسرحي يلجأ إلى التراث بوصفها وسيلة فنية حتى لا يسقط في المباشرة التي تقتل جمالية الإبداع، وينبغي أن يتم التفاعل الفني بين الدلالة التراثية بوصفها حقيقة تاريخية للمرموز له، وبين الدلالة

الفنية المعاصرة بوصفها وسيلةٍ فنيةٍ، ولا ينبغي أن تكون العلاقة بين الدلالتين علاقة تعسفية، لأنه كثيرًا ما يسقط الفنان المسرحي أبعاد رؤيته الخاصة على ملامح الشخصية التراثية، فيصبح الخطاب التراثي خطابًا مضببًا لا يحقق التواصل، لذلك ينبغي أن تكون الدلالة الإيحائية نابعة من قدرة المصدر التراثي على الإيحاء والتعبير".(١)

ومن خلال ما سبق ذكره فإن التراث يلعب دورًا مهمًا في التحام العناصر الفنية بعضها في بعض بحيث تكون عناصر تكوين التراث هي عناصر جمالية فنية في المسرح، كما تكون قضايا التراث هي قضايا النص المسرحي التي يرمز بها إلى قضايا الواقع، وهو ما يعني ارتباط الدافع الوجداني للكاتب المسرحي بمكانة التراث في وجدان المتلقي، مما يخلق نوعًا من التوافق الذهني والوجداني بين المرسل والمتلقي، إضافة إلى توافق العناصر المستلهمة من التراث مع كل منهما.

وهو ما أكده الدكتور غسان غنيم، بقوله "إن تأصيل

---

١ - مصطفى رمضاني، توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي، الكويت، وزارة الإعلام، مج١٧، ع٤، ١٩٨٧م، ص٨٨.

المسرح العربي لا يتحقق إلا بتأصيل الإنسان العربي ذاته، أي: أن يعيش حالة إبداع عامة لا في المسرح فقط، فكيف يتأصل المسرح وإنسان الحاضر لم يدخل في دائرة الحضارة الإنسانية المعاصرة؟ ولا يعني الانتظار والتواكل إلى أن يتم تأصيل الإنسان العربي، بل يعني التبصر في مختلف التجارب، ليكون منطلقها تأصيل الإنسان للوصول إلى تأصيل ثقافته ومنطلقها وشخصيته، وبالتالي مسرحه، فكما تكون الشعوب، تكون مسارحها".(١)

إن كتَّاب المسرح العربي الذين اعتمدوا على التراث في أعمالهم المسرحية لم تكن عودتهم إلى التراث من أجل الظواهر التراثية السطحية أو لمجرد اعتماده شكلًا من أشكال الزخرفة الجمالية؛ بل كانت وسيلة مهمة من وسائل الاتصال، وذلك بإشراك المتلقي في العملية المسرحية، لينتج مسرحًا تراثيًا ملائمًا للواقع العربي المعيش.

وبذلك برزت أهمية وعي كتَّاب المسرح العربي بالموروث واتساع آفاقهم الثقافية خلقت تراثًا شديد الغنى

---

١ - غسان غنيم، المسرح السياسي في سورية، منشورات علاء الدين، ط١، دمشق، سورية، ١٩٩٦م، ص٢٩٩-٣٠٠.

متنوع المصادر (تاريخي–شعبي– أسطوري– ديني) وإلى جانب تنوع مصادرهم، طوروا في أساليب توظيفهم لعناصر التراث (الشخصيات – الأحداث-الزمان والمكان) فظهرت شخصيات مهجنة يلحظ أنها تحمل أحداثًا تاريخيةً تراثيةً، إلا أنها في الأصل شخصيات دينية، وهو ما بدا من خلال وقوف الباحثة على مسرح السيد حافظ.

استلهم السيد حافظ التراث في أعماله المسرحية؛ لكن بطريقة أخرى ورؤية مغايرة، فأعاد قراءة التراث وحلل عناصره فناقشها وأضفى عليها نوعًا من العقلانية والمنطقية؛ حتى تتناسب مع فكرة المسرحية، حيث جاء الاستلهام مليئًا بالحكمة والحنكة في الاستفادة من التراث من جانب وتطويعه للقضايا المعاصرة من جانب آخر.

وذلك لأن "الأحداث والشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة تنتهي لانتهاء وجودها الواقعي، فإن لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية، والقابلة للتجديد والتطوير-على امتداد التاريخ- في صيغ وأشكال أخرى، لخدمة قضايا أخرى مختلفة الزمان والمكان وهي في

نفس الوقت قابلة لتحمل تأويلات وتفسيرات جديدة".(١)

ومن هنا جعل السيد حافظ مسرحياته التي استعان بالتراث فيها مادة ثرية من الإبداع التراثي والإسقاطات الفنية التي تحمل رؤى عصره في شكل مزدوج بين الماضي والحاضر والتنبؤ بالمستقبل.

لم يعتمد السيد حافظ على نمط واحد من التراث في مسرحه؛ بل تناول عدة أنماط، فارتكز على التراث التاريخي والشعبي والديني والأسطوري، ومزج بينهم وبين التراجيديا تارة والكوميديا تارات أخرى من أجل إظهار السخط الذي يشعر به السيد حافظ من الواقع المعيش.

فالتراث في مسرح "السيد حافظ" ليس التاريخ ولا الأساطير فقط ولا الحكايات القديمة فقط، بل كل ما كان بالأمس، فما يحدث اليوم غدًا يصبح تراثًا، أي أن كل ما مضى في يوم جديد أصبح تراثًا، فالإنسان يقاس عمره بالأيام ويصبح ما فيه أمس تراث، فالتراث (عنده) هو الأب

---

١ - على عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، ١٩٩٧، ص ١٢٠، بتصرف.

والأم والدار والعرض والأرض.(١)

هكذا يُبنى مفهوم التراث عند السيد حافظ على تفرده في رؤيته المسرحية لماهية التراث بعناصره وقضاياه، فالتراث عنده لا يرتبط فقط بقدم السنين التي مرت عليه، وإنما يتعلق بمدى اشتباك القضايا التراثية -وإن كانت بالأمس- بما يحدث اليوم في الواقع، لذلك نجح في التفاعل مع منجز التراث فطوع عناصره لخدمة النص المسرحي.

وقد نجح السيد حافظ في توظيف التراث الشعبي في نصوصه المسرحية التي يناقش فيها القضايا الاجتماعية لقرب معاني التراث الشعبي وارتباطها بعناصر المجتمع الذي يعيش فيه، فيعطي مسرحَه طابعًا اجتماعيًا وواقعيًا من خلال اعتماده على التراث الشعبي، كما في مسرحيته "علمونا أن نموت تعلمنا أن نحيا".

فقضية هذه المسرحية هي الدعوة للأمل في الحياة رغم الهزائم الإنسانية النفسية والاجتماعية التي تعد أسوأ

---

١ - حوار مع الدكتور السيد حافظ بتاريخ ٢٨- ١١-٢٠٠٢- ورد ذلك في التراث والمسرح: مسرحية "حلاوة زمان" السيد حافظ نموذجًا-فاطمة زكاي، بحث لنيل الإجازة في الأدب العربي تخصص : أدب عام- جامعة سيدي محمد بن عبد الله كلية الآداب والعلوم الإنسانية- ظهر المهراز- فاس/٢٠٠٢/٢٠٠٣. ص٤/٥-ملف pdf

من هزيمة الأمم في الحروب لأن كبوات الإنسان تتسبب في كبوات الأمم فلا تنهض أمة إلا بنهوض الإنسان نفسيًا واجتماعيًا.

فعن الظلم والاضطهاد ومحاولات الإنسان في البحث عن الحرية تحدث السيد حافظ في مسرحية (علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا)، عن العدل والمساواة ونادى بزوال الظلم والقهر، فالعدل في المسرحية مفقود تنادي وتصرخ به كل شخوصه في معاناتها مع سيادة الظلم وسيطرة الطغيان، فكانت الحرية هي القضية البارزة في المسرحية والتي سعى الكاتب إلى تحقيقها في الفعل المسرحي والأحداث الواقعية التي يمر بها الإنسان، وذلك باعتماده على عناصر التراث الشعبي، التي تجاوزت كونها حكاية شعبية لتكون فكرًا فلسفيًا يعبر عن وعي الإنسان بذات الأشياء المجردة.

وقد اتخذت شكلًا رمزيًا مكثفًا يُعَبِّرُ عن رغبات الكاتب في محاولة إنصاف المهمشين المضطهدين والتنبؤ بغدٍ مشرق عامرٍ بالحرية والعدالة.

هكذا حشد الكاتب في المسرحية عناصر التراث الشعبي بداية من الأمثلة الشعبية التي وردت في النص على لسان

مجموعة من الشخصيات الشعبية كشخصية السجين رقم (٢) التي أبرزت ملامحها مدى استسلام البطل الأعزل إلى بعض القيم غير المرغوب فيها أو بالأحرى القيود الاجتماعية والسياسية التي تفرضها السلطة، والتي أطلق عليها الكاتب " لوائح الحرص" كمثل شعبي يوحي بالانصياع التام لقوانين السلطة الحاكمة الباطشة، فجاء المثل الشعبي تعبيرًا عن قضية من قضايا النص الرئيسة وخصوصا أنه جاء على لسان النموذج المضطر إلى اتباع هذه اللوائح والفروض من السلطة.

وهو ما أبرزه الحوار المسرحي الشعبي بين السجين رقم ٢ والسجين رقم١ الذي صرخ - صرخة الشعب المقهور- بأن كل ما بداخل سجين رقم ٢ مسجون ضمن لوائح وضعتها السلطة الباطشة، فكأن السجن قد أحاط بالمسجون خارجيًا وداخليًا، وهو ترميز من الكاتب إلى أن بطش السلطة يمتد إلى حد سجن الصوت والفكرة مع صاحبها:

سجين ٢: اللوايح حتمنعنا.

سجين ١: كل حاجة فيك مسجونة في لوايح.

سجين ٢: لوايح الحرص: الجري نص الجدعنة، الجبن سيد الأخلاق، وعيش جبان تموت مستور، والمية ما تجريش في العالي.(١)

جاءت الجمل الحوارية في صورة أمثال شعبية عامة ومتداولة بين أفراد الطبقة المقهورة، فعبَّرت عن طبيعة العلاقة بين الشعب السلطة، والتي تثبت إيمان الشعب بحقيقة هذه الأمثال بوصفها لوائح وقوانين مقدسة تؤثر بالسلب على رغبة الطموحين في التغيير والباحثين عن الحريات.

فالملاحظ أن الأمثال المذكورة على لسان سجين (٢) الجري نص الجدعنة الجبن سيد الأخلاق، عيش جبان وتموت مستور، المية ما تجريش في العالي" كلها أمثال تدعو إلى الاستكانة والذل، والجبن وكل ما هو سيء الخلق يجتمع في هذه الأمثلة التي تحول دون حركة التغيير طالما أنها من عمق نفسية وفكر الفرد.

ولم يتوقف السيد حافظ في هذا النص عند استلهام التراث الشعبي للتعبير عن علاقة الشعب بالسلطة الحاكمة

---

١ - مدونة السيد حافظ الإلكترونية: علمونا أن نموت تعلمنا أن نحيا، ص: ١٢٢-١٢٣.

فقط، وإنما اعتمد على ما يعبر به عن علاقة الأمة العربية ككل بالمستعمر، وهذا ما جاء على لسان سجين ٢ بحكايته عن والده الذي قال له، "إحنا زرعنا الأرض – إحنا سقينا الأرض- إحنا حصدنا الزرع- إحنا ما خدناش حاجة من الأرض، الله جاب الله خذ، الله عليه العوض. (١)

فنلاحظ استعمال الأب لهذا المثل الشعبي (الله جاب، الله خذ، الله عليه العوض) وذلك تعبيرًا عن أن المستعمر هو كل شيء، وكأنه وكل ومن معه لم يزرعوا ولم يحصدوا ولم يفعلوا أي شيء يُذْكَرُ، ورجاؤهم الوحيد هو العوض من الله سبحانه وتعالى.

إن هذه الأمثلة الشعبية الواردة في النص المسرحي لم تكن مجرد أمثال متداولة فقط على الألسنة وإنما هي أقوال صادقة نبعت من أحداث قديمة، أي أن مصدر هذه الأمثلة هو قضايا تراثية تشتبك مع قضايا الواقع المعاصر، لذلك كان اعتماد السيد حافظ عليها من قبيل الربط بين ما كان في الماضي وما هو كائن في الحاضر، إلى جانب التنبؤ والطموح في مستقبل أفضل من حاضره وماضيه، أي أنها –

---

١ - المصدر السابق، ص ١٢٦.

الأمثال الشعبية- عبرت عن الواقع المتردي وتنبأت بواقع أفضل وأكثر حرية.

ويلحظ أن للكاتب عددًا لا بأس به من الأعمال المسرحية التي تندرج ضمن هذا الإطار كمسرحية الحاكم بأمر الله التي جالت في أعماق التراث من أجل الكشف عن أسراره ومعرفة كنوزه والوقوف على فترة زمنية لم تأخذ حقها في كتب التاريخ وهي فترة الحكام الفاطميين؛ لذلك السيد حافظ استلهم هذه الفترة وكتب عنها، فقد قال في بداية مسرحيته، أنه أمضى ثلاثون عامًا يبحث عن شخصية (الحاكم بأمر الله) في كتب التاريخ "ثلاثون عامًا يا سيدي الحاكم بأمر الله وأنا أبحث عن تاريخك بأن أكتب عنك وأن أرش عطرك عبر الأوراق والأحبار..".(١)

اعتمد السيد حافظ في هذه المسرحية على السرد التاريخي حيث إنه سرد نهاية فترة حكم "العزيز بالله" التي اتسمت الدولة الفاطمية في عهده بإمبراطورية ذات هيبة واحترام من جميع الدول في الشرق وأوروبا.

ولما توفي "العزيز بالله" بويع بالخلافة ابنه المنصور

---

١ - الحاكم بأمر الله، مصدر سابق، ص١.

الذي لقب بالحاكم بأمر الله، وأقيم العبد الخصي برجوان وصيًا عليه امتثالًا لرغبة أبيه غير أن برجوان لم يستطع أن يخضع لسلطانه قائد الجيش "ابن عمار المغربي" فاغتاله وأصبح "برجوان" مطلق السلطان فركبه الغرور والزهو، وترك مقاليد الأمور تفلت من يده، وأنغمس في الملذات يتمتع بثروته الطائلة، فأمر الحاكم بقتله، ولجأ إلى الشعب؛ ليشد أزره في هذا السن اليانع.

وقد سعى "الحاكم بأمر الله" إلى تطبيق تعاليم الإسلام تطبيقًا متشددًا فحاول منع شرب الخمر وفرض قيودًا على النساء وحرم الربا والرشوة، ونشر العدل والمساواة.

كما أن الكاتب ذكر سمة بارزة في شخصية الحاكم بأمر الله أنه كان يركب حمارًا ويذهب به إلى صلاة الفجر/ وفي إحدى الليالي فُقِدَ، فقيل إن رجلًا اغتاله، وقيل إنه حُجب وسيعود لنشر الإيمان بعد الغيبة.

وعلى كُلّ هذا هو مجمل الملمح التاريخي لشخصية "الحاكم بأمر الله" وسيد حافظ ذكرها بكل شفافية من خلال التطرق إلى الجانب الإيجابي في شخصية "الحاكم بأمر الله" الذي تناساه المؤرخون أو تعمدوا نسيانه وتغافله.

استلهم الكاتب هذه الشخصية وجعلها محور الحديث في هذه المسرحية من أجل غاية يبحث عنها السيد حافظ وهي البحث عن شخصية الحاكم بأمر الله العادل في هذا المجتمع الذي يفقد هذه الشخصية.

فغاية السيد حافظ من هذا النص المتعة ونفض غبار الظلم عن هذا الرجل الذي له دور مهم في التاريخ وتقديم شكل مسرحي حداثي يتناول الحاكم بأمر الله بشكل يليق به.

ومسرحية الحاكم بأمر الله احتوت على كثير من الإسقاطات الفنية التي تبين للمتلقي صورة المجتمع العربي وانعكاساتها قديمًا، فهو يسعى إلى إيقاظ وعي المتلقي إلى مستوى التفاعل مع الأحداث والأوضاع المحزنة في وطننا العربي الذي يعاني ولازال يعاني من الويلات والحروب والتطاحن.

مثَّل السيد حافظ في الفصل الأول من المسرحية قضية مهم جدًا وهي صراع مسؤولي الدولة حول السلطة والحكم ومن يتولى الوصاية على عرش الحاكم القاصر الذي تولى الملك وعمره أحد عشرة سنة، وهذه القضية إذا ركزنا فيها سنجدها تمثل الواقع، فلا يخلو أي حكم عربي من هذه

القضية.

والسيد حافظ في نهاية هذا الفصل من المسرحية يبرز قضية مهمة أيضًا وهي مواجهة الحاكم العادل لكثير من الصعوبات والعقبات تجاه مجتمعه الذي يرقى به ويطوره، فالحاكم بأمر الله في المسرحية يركز السيد حافظ على الصراع الدائر بينه وبين التجار وقواد الجيش بعد نزوله إلى الشارع ومصاحبة عامة الشعب وكسر حاجز الرهبة بين الرعية والحاكم، فأقام ديوان المظالم في حي شعبي يسمع به شكاوي الناس ويحاول حلها بصورة مرضية للشعب.

الحاكم: بتعجنوا العيش برجليكم.

شهبندر التجار: (يضحك) من زمان يا مولاي.. من زمان من أربع تلاف سنة من أيام هيرودوت أبو التاريخ ما جه زارنا واحنا بنعمل العيش في مصر برجلينا.

الحاكم: دا كلام فارغ.. يعجن العيش من الآن بالأيدين ممنوع استخدام الرجلين.. ونصدر مرسوم في الحال.

شهبندر التجار: سامعين .. مولانا الحاكم قال ايه العيش يعجن بالأيدين مش بالرجلين.

التجار: حاضر.. حاضر.

الحاكم : كل قمح مصر ينقل الآن على حمير إلى دور مخصصة يعرفها مسعود ورجال القضاء ومن يسلم أردباً من القمح يأخذ إيصال أمانة ونثمن له قدره وعلى كل صاحب دار وعيال أن يتسلم كل ما يحتاج إليه وما يكفيه.. حكمنا بينكم بالعدل وإن عدتم يا تجار مصر عدنا.

شهبندر التجار: والتجار يا مولاي حتحاسبهم أزاي؟

الحاكم: سنحدد لكل تاجر قيمة ربحه المعقول.. يا تجار مصر إن مصر لا تجوع إلا إذا نام العدل فيها وضاجع التجار شرفها.

(يخرج)

شهبندر التجار: مخبول.. نعجن العيش بالأيدين مجنون.. القمح خده مننا.. لابد يا تجار أن نقلته أو ندبحه.. لابد من حل.(١)

وهنا السيد حافظ يوضح مدى المعاناة التي يواجها الرجل الإصلاحي في مجتمع مليء بالفساد والمفسدين، ويريد أن يقول إن من يحاول أن ينشد العدل والمساواة على

---

١) المصدر السابق، ص ٦٧.

مر التاريخ سواء في الماضي أو الحاضر، فسيكون مصيره حتمًا الضياع والمعاناة.

كما أن الكاتب في الفصل الثاني يتمركز على نقطة جوهرية مهمة وهي أن فساد الأمة تأتي من فساد أهل رأيها، فإذا كانت المنظومة الحاكمة فاسدة فبالتالي سينتج فساد الأمة؛ لأنهم أهل الرأي والقرار.

لذلك ظهر الصراع المسيطر على النص المسرحي وهو صراع الحاكم وحاشيته الفاسدة؛ لتظهر علاقة الحاكم بالمحكوم من خلال شخصية الحاكم بأمر الله وعلاقته بالشعب المقهور والحاشية الفاسدة.

يُسقِط الكاتب على شخصية الحاكم بأمر الله ملامح الضحية فهو مغيب من قبل الحاشية على ما يفعلونه في البلاد من ظلم وقهر وجشع، ورمز الكاتب من خلال هذه الشخصية إلى شخصية (عبد الناصر) عقب النكسة، باعتبار أن عبد الناصر خُدِعَ من الحاشية، مثلما خُدع الحاكم من قبل أكاذيب الحاشية.

حاول السيد حافظ في معظم مسرحياته التي تعامل فيها مع التراث على قراءة الماضي بعين الحاضر، فاستدعى

شخصيات تاريخية واستحضرها بمنظور فني على اللحظة الآنية حتى يعطي مساحة لنفسه في التعبير والتخفي تحت ستار الماضي ويضفي على نصه نوعًا من التشويق والإثارة؛ لأن المتلقي يميل إلى الماضي وإلى قصصه التاريخية المؤثرة ويؤمن بها وهذا يجعل المتلقي مادة طيعة بالنسبة للمؤلف يوجهها كما يشاء ويغرس فيه أيديولوجيته وأفكاره التي يريد توصيلها له.

ففي هذه المسرحية (الحاكم بأمر الله) حاول الكاتب إعادة الاعتبار إلى سيرة "الحاكم بأمر الله" التي كان يرى أنها مشوهة في التاريخ، رغم أنه أقام العدل ومجد العمل وانتصر للإيمان وقدس الفضيلة ثم قتل، وكأن الكاتب يرى في اغتياله اغتيالاً للعدل والحرية في مصر.

وإذا نظرت الباحثة في مسرحية (الفلاح عبد المطيع) تجد أن الكاتب اعتمد فيها على التراث الذي يطرح من خلالها فكرة علاقة الحاكم بالمحكوم المبنية على الظلم والقهر والظلم والاستبداد وكتم الحريات من قبل السلطة الحاكمة، وكانت المسرحية تدور في زمن تاريخي وهو زمن حكم المماليك مصر التي ترمز إلى الحكم الديكتاتوري والذي

يقابله الحكم الديمقراطي الذي يسعى إليه الفلاح البسيط عبد المطيع.

أما مسرحية (عبد الله النديم) فقد أبدع في كتابتها وكان يرى في زمانه التراثي واقعه الرديء، لذلك فهو يعكس صورة الحاضر من خلال زمن "عبد الله النديم" الذي وصفه بالرداءة في مقدمة مسرحيته:

لأنك يا عم عبد الله مصباح المشهور بالنديم فارس عنيد وصعلوك نبيل. كتبت عنك هذه المسرحية التي أحاول فيها أن أدق الأجراس في عالم بدون آذان إليك تحية وقبلة على جبين تاريخك. إلى زماننا وزمنك الرديء. (١)

ومن هنا فإن "السيد حافظ" استطاع عبر هذا الإبداع المسرحي أن ينقل رؤيته الخاصة لمجموعة من القضايا التي تؤرقه، منطلقًا من الزمن الماضي لتتدفق هذه الرؤية في سُبل الحاضر والمستقبل.

فالسيد حافظ في مسرحية (أبو زر الغفاري) التي قال عنها أحمد عبد الحليم: " مسرحية أبو ذر الغفاري نابضة بعبق التاريخ ومكسوة بروح العصر أحداثها هي حاضرنا،

---

١ ـ عبد الله النديم، مصدر سابق، ص ١.

ومحرك الأحداث مزج من الماضي والحاضر كما أنها تجربة درامية مثيرة؛ لما تميزت به من سخونة في شخصياتها وجرأة أفكارها في شكل مسرحي ملحمي، استطاع المؤلف من خلالها أن يؤكد ذاته العربية الفنية لاستخدامه تراثنا العربي استخدامًا محكمًا في إطار البحث عن مسرح عربي متميز.(١)

وفي المسرحية السالف ذكرها نجده يستقي معلوماتها من تاريخنا متخذًا من نموذج "أبي ذر الغفاري" ذلك الصحابي الجليل أساسًا لتجسيد رؤيته الفكرية، وإدانة أساليب القمع والقهر والاستبداد عبر هذه الشخصية التاريخية التي عانت الكثير، ومع ذلك ظل صاحبها متمسكًا بمبادئه وقد استغل الكاتب أبعاد هذه الشخصية حسب ظروف لم يرض أن يقيدها بزمان أو مكان وذلك لكي يسقطها على كل واقع يعاني مرارة الظلم والعسف والاستبداد.

وخلاصة القول إن التراث له حضور قوي في مسرح السيد حافظ ولم يعتمد فيه على التراكمات والترسبات كلية؛

١- سميرة أو يهلي، تجربة مسرحية مكثفة فوق واقع يغلي بالتناقض والهزائم، مجلة المواقف المغربية، العدد ٦٧٠، ٩ نوفمبر ١٩٨٤، ص ٢٣٠.

بل إنه وظفه توظيفًا جيدًا قدَّم من خلاله فكرًا ومتعة.

أفاد الكاتب كثيرًا من التراث بشتى أنواعه، وكان له أثر إيجابي على نصوص المسرحية، مما أعطى لها صبغة خاصة، وتوظيف التراث على وجه العموم يستهوي المتلقي إلى حد كبير؛ لأنه معبر ويختصر الكثير مما يمكن أن يقال ضمن إطار من الأطر أو جانب من الجوانب.

الفصل الثالث

المبحث الأول: فضاء الصراع الدرامى والحدث المسرحى.

المبحث الثانى: فضاء الشخصية المسرحية.

المبحث الثالث: فضاء الحوار الدرامى.

المبحث الأول
فضاء الصراع الدرامى والحدث المسرحى

لا شك أن عناصر البنية الدرامية لا ينفصل أحدهما عن الآخر، فالصراع والحدث والشخصية والحوار وباقي العناصر الفنية الأخرى داخل النص المسرحي لهم الدور المهم في العمل الإبداعي، وكل منهم يسهم في إبراز الآخر، فالصراع الدرامي مسؤول عن حركة الحدث داخل النص، والحدث المسرحي مسؤول عن حركة الشخصية، والشخصية المسرحية مسؤولة عن حركة الصراع، والحوار مسؤول عن توضيح ملامح اللغة وأنماطها؛ كما أنه يكشف ويظهر العناصر الدرامية كلها، وكل ذلك يسير وفق خط فضائي يرسمه المتلقي في ذهنه وهو يقرأ النص المسرحي.

فإذا نظرت الباحثة في مسرحية (الفلاح عبد المطيع) ستجد أن عناصر البنية الدرامية متلاحمة ومتكاملة فلا تستطيع فصل أحدهما عن الآخر، ومن ذلك الحوار الذي دار بين عبد المطيع وصديقه مهند:

مهند: كل المدينة عاطلة عن العمل، السوق نائم، نهب المماليك كل شيء.

عبد المطيع: ما أخبار العمل؟

مهند: البضاعة مكدسة... ولا عمل.

عبد المطيع: والحل؟
المهند: هذا عصر المماليك كل مملوك صاحب قطعة أرض، يملك الأرض ومن عليها.
مهند: ومن أتى بالمماليك إلينا؟
مهندس : السلاطين.
عبد المطيع: ومن أتى بالسلاطين إلينا؟
مهند: إلى هنا لا أفهم، لقد خلقنا ووجدنا السلاطين.[1]

جاء المشهد السابق ممثلًا عدة طبقات اجتماعية، طبقة الفقراء المهمشين وطبقة السلاطين المتحكمين في كل شيء، فالحدث يشير إلى حالة الركود في السوق، فلا يوجد بيع ولا شراء، والشخصيات متأزمة مادية ومعنوية من جراء ما فعله المماليك في السوق من نهب ونصب وجبروت، والصراع نابع من حالة الأزمة التي خلقها "قنصوه الغوري" من ابتزاز، ورشوة، وفرض الضرائب، والتهميش، وإلغاء عالم الفقراء، لتحل محله المؤسسات المتسلطة التي تلوي الرقابة من أجل مصلحتها.

والحوار يشير إلى البحث عن حل من خلال طرح أسئلة

---

١ - الفلاح عبد المطيع، مصدر سابق، ص ٧-١٠.

تصطدم مع واقع يعيش لحظة سقوط، فيبحث عن لحظة بديلة لتحقيق حلم الفقراء، يغيِّر بها الواقع.

فالعناصر الدرامية كلها تلاحمت مع بعضها بعضا ورسمت صورة ذهنية للمشهد في ذهن المتلقي، فلا تستطيع التعرُّف على مضمون النص من خلال عنصر درامي واحد؛ بل من خلال مجموع عناصر درامية.

والصراع الدرامي هو لب الدراما وجوهرها فهو بمثابة الحياة في المسرحية " فهو مناضلة بين قوتين متعارضتين، ينمو بمقتضى تصادمهما الحدث الدرامي"(١) والحدث الدرامي" هو العمود الفقري في العمل الأدبي، وعليه ترتكز الجوانب المختلفة للعمل الفني سواء كانت الشخصيات أو الحبكة أو البناء العام"(٢) والمسرحية في مجملها " تُبنى على جملة أحداث يرتبط بعضهما ببعض ارتباطًا حيويًا أو عضويًا بحيث تسير في حلقات متتابعة حتى تؤدي إلى نتيجة

---

١ - إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مرجع سابق، ص ١٦٢.

٢ - فاطمة موسى محمود، قاموس المسرح، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٨، ج ٢/ ص ٥٥٢.

يتطلب الكمال الفني أن تؤخذ من نفس الأحداث السابقة"[١].

يتميز الصراع الدرامي في النص المسرحي عن نظرائه في الفنون الأدبية الأخرى بالنزعة الدرامية، النابعة من الفعل الدرامي، الذي ينتج أفعالاً تصادميًّا، تجعل الصراع يتطور حتى يصل إلى الذروة، فهو يتحدد وجوده من بداية النص المسرحي حتى نهايته؛ لذلك هو بمثابة رابط درامي تتجلى فيه عناصر التأليف المسرحي، ومن هنا "يتمثل العمود الفقري في البناء الدرامي، فبدونه لا قيمة للحدث، أو لا وجود للحدث".[٢]

إذًا من شروط المسرحية وجود الصراع والحدث اللذان يعدان الركيزة الأساسية في العمل الدرامي، كما أن الصراع الدرامي يتطلب تقابل بين قوتين تنمو منه بعض الأفكار التي تجعل الحدث في تصاعد؛ لذلك يطلق على الصراع لب الحدث الدرامي.

وإذا بحثت الباحثة في أعمال السيد حافظ المسرحية

---

١ - محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، القاهرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، يوليو ٢٠٠٧ م ، ط ٨، ص ١٣٤.

٢ - عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩٣، ص ١١٨.

تجد أن مسرحياته أبرزت صراعات نفسية تارة وصراعات اجتماعية وسياسية وقومية وتراثية تارة أخرى عرى بها المجتمع المصري والعربي من خلال ارتكازه على أحداث داخلية وخارجية أثرت بشكل ملحوظ في إظهار هذه الصراعات.

ففي مسرحية وسام من الرئيس التي جاءت في ست لوحات، عبَّر الكاتب فيها على حالة الإنسان البسيط (فاضل عبد السميع – الشهير بفاضل بوش!) الذي يحصل على وسام شرفي لمشاركته في حرب بين بلد عربي وبلد عربي آخر، تدخلت فيها أمريكا بجبروت قوتها، ويصاب في هذه الحرب بجراح أقعدته في المستشفى العسكري، ويخرج منها حاملًا وسامًا وصورة له في الصحيفة مع الرئيس، متوهمًا أن ذلك سيساعده مع زوجته (فاطمة) في أن يكسب عيشه.

يطرق فاضل عبد السميع كل أبواب الرزق مستعينًا بالوسام وصورة الصحيفة؛ لكنه يتخبط مع زوجته في دوامة الحياة بعد أن استولى العمدة على قراريطه إلى أن يلتقي بزميل له في الحرب من البلد العربي المحرر، فيعد حفل تكريم له في سفارة بلاده المحررة، ويحلم فاضل مع زوجته

بحياة رغدة سعيد كمكافأة لهذا التكريم.

لكن السفير في نهاية الأمر يمنحه وسامًا آخر؛ لا نفع فيه فيرفضه علانية وفي غضب، فيكون آخر الأمر سببًا في إيداعه في مستشفى الأمراض العقلية، بعد أن فقد السيطرة على نفسه؛ لأنهم لا يشعرون بما يحتاجه المواطن الشريف.

فاضل: "يقف فاضل ويجمع الأوسمة من زملائه (أحنا لنا طلب واحد.. قول للريس وكل ريس.. أحنا اللي حاربنا مش عايزين نياشين ولا أوسمه.. عايزين شقة في أي مكان.. شقة تصلح لحياة عيلة تصلح للإنسان.. عايزين شغلانة مضمونة في الحكومة.. عايزين عربية صغيرة نروح بيها الصبح الشغل وبعد الضهر نعملها تاكسي بالعداد.. قول للريس إيه فايدة الوسام مع مواطن جعان ولا له سكن ولا له أمان". [١]

هذا هو مجمل أحداث النص المسرحي التي دارت في صورة كوميدية ساخرة، جاءت كردة فعل لآثار ما بعد الحرب، وتدخل الدول جميعها كأطراف في هذا الصراع، ولكل دولة وجهة نظرها الخاصة التي تحمل مبررات

---

١ - مدونة السيد حافظ الإلكترونية، مسرحية وسام من الرئيس، ص ٧٧.

المشاركة.

وقد تعامل المؤلف مع الواقع المعاصر من رؤيه خاصة به، فلم يعرض مباشرة حجم الأحداث المؤلمة، ولم يبحث عن أطماع زعيم عربي؛ لكنه ركز على تعرية هذا الواقع من خلال ردود أفعال مؤسسات عديدة في مصر مع جندي مصري شارك في هذه الحرب.

ويستعرض السيد حافظ التأثير غير المباشر لهذا الواقع العالمي المعاصر على العلاقات بين (فاضل) العسكري المصري الذي شارك في حرب التحرير وأصيب فيها وبين مختلف المؤسسات الاجتماعية والمسؤولين مثل: اللواء الطبيب عزمي والرقيب سعيد ومحروس شعللها الصحفي الغارق في البحث عن مصالحه والعمدة الذي اغتصب ثلاثة قراريط طين من فاضل وزوجته.

ويسحب المؤلف المتلقي من خلال الكوميديا الساخرة العبثية إلى رؤية السياسة الكويتية في تعاملها مع الجنود الأمريكيين بعد انتهاء الحرب من خلال استدعاء الكاتب لشخصية (جورج سمبو) الجندي الأمريكي الذي شارك في

الحرب، الواقع الذي فرض على الكويت والدول المجاورة أن تدفع لسمبو ولكل جندي أمريكي مبالغ مالية كبيرة تبدأ من ألف ومائتي دولار شهريًا، ومدى الصراع العنف الذي يعيشه فاضل داخل نيرانه عندما يفكر في هذا الواقع.

يكشف الكاتب من خلال الحوار داخل النص عن طبيعة الصراع في المسرحية من خلال اختياره لشخصية فاضل العسكري الذي يتمركز حوله الصراع الرئيس، فيظهر من خلال الحدث صراع الطبقات الاجتماعية والتباعد الإنساني المهين، التي أدت في النهاية إلى انعدام الانتماء الوطني لهذا الوطن الذي يعاقب الشرفاء ويمجد الراقصات والكاذبين والمنافقين.

يظهر طرفا الصراع (فاضل وصفوة المجتمع) الحاجة التي تسبب في بيع المبادئ بأبغث الأثمان، التي جعلت المتلقي في حالة من الغضب الشديد من خلال هذه السياسات المتبعة في بلادنا، ويشارك المتلقي (فاضل) شعوره بالندم لكونه شخصًا صالحًا بين عالم يضج بالفساد ويشاركه حزنه ومأساته الشخصية.

كما جاء الصراع ليكشف عن عمق الشخصية الدرامية

من خلال إبراز ملامحها النفسية، فيتحول الصراع من صراع خارجي إلى صراع نفسي، ومن ذلك الحوار الذي دار بين فاضل والمرضى:

الممرض: يضع السرير الجديد... يحدث المرضى، فيه واحد زميلكم جاي.. يتركون جميعهم الجرائد والمجلات وينظرون باهتمام.

ممرض: يدفع بفاضل ... ادخل يا خويا.

فاضل: السلام عليكم أعرفكم بنفسي أنا فاضل عبدالسميع دي صورتي مع الريس ودا وسام من الرئيس في حرب التحرير.

مريض ١: وأنا بطل حرب ٤٨ ودا وسام من الرئيس في حرب التحرير.

مريض ٢: وأنا بطل حرب ٥٦ ودا وسام من الرئيس ودي صورتي معاه.

مريض ٣: وأنا بطل حرب ٦٧ ودا وسام من الرئيس ودي صورتي معاه.

مريض ٤: وأنا بطل حرب ٧٣ ودا وسام من الرئيس ودي

صورتي معاه(١).

يصور الكاتب من خلال المشهد السابق الحالة النفسية السيئة التي وصلت إليها الشخصيات الحاملة للأوسمة ويكون الصراع هنا ذا طبيعة سيكولوجية، كما أن الكاتب يلقي الضوء على القهر النفسي للشخصية بسبب ما آلت إليه في نهاية المطاف؛ كما يشير إلى حالة المهمشين وبؤسهم الاجتماعي، ويبرز ملامح الطبقة الفقيرة المطحونة.

ومن الملاحظ من النص المسرحي أن الكاتب استخدم الإسقاط الفني في التعبير عن قضايا ذاتية وصراعات نفسية يعيشها الكاتب بنفسه؛ إذ إنه-السيد حافظ- حصد كثيرًا من الأوسمة والأدرعة ذات القيمة العلمية والثقافية؛ لكنه يطالب الدولة بحياة كريمة رغدة، فما الداعي من هذه الأوسمة ما دام الإنسان يعيش حياة غير مرضية ؟! كأن شخصية فاضل داخل النص تمثل شخصية السيد حافظ نفسه؛ وكأن صراعات عبد السميع هي نفسها صراعات حافظ وهذه هي وجهة نظر الباحثة.

وعند النظر في ملمح الصراع في أعمال السيد حافظ

---

١) مدونة السيد حافظ الإلكترونية، مسرحية وسام من الرئيس pdf، ص ٧٦.

المسرحية تجد الباحثة أنه تنوع في أنماط الصراع، فلم يقتصر على نمط واحد؛ بل اعتمد على عدة أنماط فمنها: الصراع الساكن والصاعد والواثب.

أولاً - الصراع الساكن:

على الرغم من توافر القوتين المتضادتين اللازمتين له، فإنهما لا يلتحمان ولا يتصارعان بما يكفي لحدوث الصراع، وهذا يحدث من خلال توقف تطور الحدث، أو جمود الشخصية، أو ترددها الزائد، أمام الموقف الجديد، يعني أن يتعثر عنصر الحركة، ويتسم الموقف بالجمود.

والسكون هو الشيء الذي لا يتحرك، فيعرَّف الصراع الساكن، بأنه الصراع الذي يدور في" مسرحية ساكنة راكدة لا تسير إلا ببطء شديد وفي أرض مستوية رتيبة مملة ليس فيها ما يثير".(١)

إضافة إلى ذلك فإن "الشخصيات التي لا تستطيع الحسم في الأمور أو التي لا تستطيع اتخاذ قرارًا في المسرحية ... تكون مسؤولة دائمًا عن سكون الصراع في

---

١) لايوس أيجري، فن الكتابة المسرحية، مرجع سابق، ص ٢٤٥.

تلك المسرحية".[1]

وهذا ما يتضح في مسرحيته "من يدق الباب" حيث بدت أحداث المسرحية تسير وفق خط صراع منعدم الحركة مستحضر وفق حوارات مرسلة بين إبراهيم وبهيه واستغرقت معظم صفحات المسرحية ويتضح ذلك من خلال الحوار الذي دار بينهم في بداية المسرحية:

إبراهيم: ألا تعرفيني يا بهية.. ألا تعرفين صوتي.. ألم تسمعي هذا الصوت من قبل (ينظر لها) (يصمت) (تتأرجح.. تتراجع.. تجلس على المقعد.. يسير في الغرفة) نفس المكان نفس الستائر.. (يلتفت إليها وهو يلقي بالجريدة على المائدة) (يقترب من المقعد.. يجلس على ركبته).. بهية.. أنا.. هل تغيرت؟ انظر في وجهي المتمرد.. انظري في عيني الشريدة.. في يدي الطفلة.. ها هي.. انظر (يقدم كفيه لها).

بهية: إبراهيم العائد.

إبراهيم: نعم إبراهيم العائد (يمسك يديها يقبلها.. لا تتحرك..

---

١) السابق، ص ٢٥٥.

ينظر لها.. يقف) اسمي ما زال على باب الشقة.. شقتنا.. الستائر نفسها.. اشتريناها من سوق الموسكي.. يومها كنت تفاصلين مع البائع.. أتذكر هذا جيدًا ......

بهية: كفى – كفى – أرجوك ارحمني يا إبراهيم. (١)

ومن الملاحظ من الحوار السابق أن الصراع اتسم بالهدوء الذي يقيد حركة النص من خلال بطء حركة الأحداث للأمام وهذا نابع من كثرة الجمل الحوارية بين بهية وإبراهيم في الصفحات الأولى من النص المسرحي على الرغم من اختلاف المشاعر بين الاثنين.

واستخدام الكاتب لهذا الصراع يناسب افتتاحية مسرحيته، فهو يبّين تيمة النص المسرحي ويظهر للقارئ أننا أمام نص اجتماعي من الدرجة الأولى؛ فالأحداث معظمها التي دارت بين إبراهيم وبهية لا تؤثر في تحريك الصراع الدرامي، ومن ذلك:

إبراهيم: (وهو يقترب منها) خمسة عشر عامًا.. خمسة عشر عامًا بعيدًا عن هذا المكان... أعيش بعيدًا..

---

١) من الذي يدق الباب، مصدر سابق، ص ٢.

ألقينا بثمار أفكارنا في أرض الهموم في أرض التناقض كي تطرح الوضوح وتطرح الأمل وتطرح العطاء... ألقينا بعمرنا من أجل هؤلاء الذين.. الذين.

بهية: (تجري إليه تحاول أن تضع يدها) كفى.. كفى.. (يتركها إلى المائدة).

إبراهيم: على هذه كتبنا المنشورات وكتبنا النداءات.. وكتبنا أغنيات وكتبنا بالجوع رسمنا الطعام في الأطباق الفارغة... أرجوكي.. [١]

ورغم أن الصراع هنا ساكن إلا أنه يظهر سمات صراع الطلاب الجامعين ضد الحكم الإنجليزي ويبرز أيضًا الصراع النفسي لإبراهيم وبهية نتيجة الغربة والبعد والفقد، والكاتب هنا اعتمد على صراع مزدوج يستتشفه القارئ عند تمعنه في أحداث النص، فبهية رفضت المجتمع وتمردت على تقاليده؛ لأن المجتمع استخدم سلطات الظلم لحرمانها من زوجها واضطرها لفعل الخيانة وعلى النقيض فالمجتمع أيضًا رافض لفعلتها المشينة، فيلحظ هنا أن فعل الرفض متبادل.

---

١) من الذي يدق الباب، مصدر سابق، ص ٤.

فالصراع الدرامي أكثر وسائل الكاتب المسرحي إثارة وقدرة على جذب اهتمام المتلقي، وهو المحور الرئيس الذي يوضح قدرة الكاتب في إثراء النص المسرحي ويلعب دورًا كبيرًا في نجاح المسرحية أو فشلها، فلا مسرحية بدون صراع حتى ولو كان ساكنًا.

وما جاء من صراع من بداية المسرحية حتى نهاية القسم الأول ما هو إلا صراع جامد وباهت وغير حركي، يرجع ذلك إلى الشخصية الحاملة للأحداث (بهية) على الرغم من قنوتها والحيرة التي عاشتها في وطنها إلا أنها طرف مهم من أطراف الصراع والتساؤل هنا: هل يرمز الكاتب إلى بهية في هذا النص على أنها زوجة خائنة؟ أم يرمي اللوم على الدولة التي تبيع حقوق وسنون أبنائها المخلصين داخل السجون من أجل المتعة اللحظية.

بهية على الرغم أنها حملت صراعًا ساكنًا بيد أنها حملت صراعًا نفسيًّا عميقًا أظهرت من خلال هذا الصراع أيديولوجية المجتمع العربي في النظر إلى الخطأ بالنسبة للرجل والمرأة، فالمجتمع العربي يعطي كل سبل الغفران للرجل تحت مسمى ذكوري فيحق له الغفران فيوجب على

المرأة المسامحة، على النقيض إذا أخطأت المرأة فتنصب لها المشانق ولا يحق لها التوبة لدى المجتمع ومن هذه النقطة تتجه المرأة إلى امتهان الحرام بوصفها ردة فعل على المجتمع الرافض لتقويمها، فبهية زوجة غابَ عنها زوجها "إبراهيم" خمسة وعشرون عامًا في السجن، عاشت الاغتراب بكل صوره، فقدت الأمان والطمأنينة، عاشت الانتظار بأبشع صوره، فقدت الأمل في رجوع زوجها، حملت في قلبها مشاعر دفينة من ذكريات وحنين لإبراهيم، لا تعلم هل هو حي أم ميت؟، قامت بخيانته جسديًّا تحت ضغوط مجتمعية قاسية.

وتستطيع الباحثة أن تلمح هنا بأن الكاتب استدعى شخصية بهية بوصفها ضحية المجتمع القاسي من ظلم واضطهاد وغربة واغتراب ورمز إليها بمصر الذي أجبرها أبناءها إلى ظهورها بصورة سيئة ثم إلقاء اللوم عليها، فمصر تعرضت لكثير من الظلم والاضطهاد والقهر من المستعمر وانتظرت البطل المخلص ليحررها من قيد الاستعباد ويعيد لها حريتها المفقودة.

كما جاء الصراع ساكنًا في مسرحية (من يدق الباب)

جاء أيضًا في مسرحية (الميراث) فالأحداث معظمها تدور في مكان بسيط (شقة لزوجين متوسطي الحال)، يعيشون في منزل بمفردهم، على الرغم من وجود أبناء لديهم، هما زوجين مسنين نال منهم العمر والمرض وضيق المادة، على الرغم من تيسير الحال لدى أبنائهم.

عبد الكريم: ينادي يا روز.. يا روز.

حياة: تدخل تحمل صينية الشاي، عايز حاجة.

عبد الكريم: أنا بسأل عن روز.

حياة: أنت ناسي؟

عبد الكريم: ناسي إيه؟

حياة: إنها سافرت تشوف ولادها.

عبد الكريم: صحيح أنا نسيت.

حياة: أنا عملت لك الفطار والشاي... عايز حاجة.

عبد الكريم: اتصلي بإسماعيل ابنك يبعتلنا خدامة من بيته.

حياة: يا خويا بلا خدم بلا وجع قلب.

عبد الكريم: قوليله أبوك بيقولك ابعت لنا خدامة من عندك.

حياة: أصل إسماعيل مش موجود في البيت.

عبد الكريم: خلاص كلمي مراته. [1]

يكاد يكون الصراع هنا ثابت هو حوار طويل يمتد لكافة أرجاء المسرحية بين رجل مسن تحاول روز الكذب عليه؛ لكي لا تفضح له سر عصيان أبنائه وعقوقهم، وهو يحاول أن يصدقها على الرغم من كونه أيضًا يحاول الكذب عليها لأن أولاده لا يريدون رؤيته.

على الرغم من أنه صراع ساكن داخل النص المسرحي إلا أنه يوضح قضايا مهمة متواجدة في الواقع المعيش، منها: عقوق الوالدين وقسوة القلوب التي أضفت على المجتمع حتى كاد –المجتمع-أن ينفد منه كل أرصدة الإنسانية.

يظل الصراع ساكنًا بين الأبناء الغائبين عن الحوار والوالدين، يظل ساكنًا حتى قبيل لحظة نزول ستارة النهاية على خشبة المسرح، فالأم تجادل لوصول الأبناء لزيارة الأب الذي يرقد على فراش الموت متمنيًا رؤية أبنائه حتى لحظة قدوم الأبناء بعد موت الأب، فالنص معظمه يدور في فلك الصراع الساكن.

---

١) مسرحية الميراث، مصدر سابق، ص ٢.

على كل إن الصراع الساكن أخذ حيزًا ضئيلاً في ساحة مسرحيات السيد حافظ مقارنة بدرجات الصراع الأخرى وهذا يرجع إلى عمق قضاياه المطروحة وكثافة الحدث واختياره الدقيق للشخصيات.

ثانيًا - الصراع الواثب:

هو صراع يعتمد على القفز في الأحداث أو تغير ملامح الشخصيات، هو شيء غير مألوف يتعرض له القارئ عند قراءة النص المسرحي، أي أن الشخص يقوم بتصرفات بدون رغبة منه، فيقرر القيام بأعمال غير مألوفة، وخارجة عن سيطرته أحيانًا، لدرجة بلوغ التمرد عن جميع القيم، و كذلك " تقوم الشخصيات بعمل غريب عنها، وتفكر بدون وعي، وبدون دافع، وبلا مقدمات، وبلا أسباب منطقية فتقع في المبالغات والانفعالات". (١)

والكاتب المسرحي يستعمل هذا النوع من الصراع ليغير مجرى الأحداث في المسرحية، أو بغية تغيير

---

١) عبده دياب، التأليف الدرامي، دار الأمين للنشر والتوزيع، ط ١، سنة ١٤٢٢ هـ، ٢٠٠١ م، ص ٧٤.

الشخصية من شخص شرير إلى شخص طيب أو العكس.

وخير مثال على هذا النمط من الصراع، مسرحية (بوابة الميناء) التي تعتمد على التناقضات الفكرية والاجتماعية بين الشخصيات داخل النص المسرحي، فالعمدة رجل فاسد، والنظام الشرطي يعتمد على الفساد، والمدينة معظمها تعيش في مستنقع فساد، ترتدي قناع الفضيلة في المناسبات الدينية فقط.

ومن هنا اختلق الكاتب شخصية (الموت) التي لعب دورًا مهمًا في تغير مسار أحداث المسرحية؛ لتكون حلًا في إنهاء هذا الفساد:

الرجل٢: الموت جاء للمدينة... هل مدينتنا تستحق أن تموت كلها؟ نعم لأنها مدينة فاجرة.. ترتدي قناع الفضيلة في المناسبات الدينية.. بلد لن يقبل الله صلاتها واستغاثتها من كثرة ما اقترفت من ذنوب ومعاص.. الموت جاء للمدينة ليحصدها بقبضته.. الله غاضب على المدينة فأرسل الموت ليأخذها أخذ

عزيز مقتدر.. الموت جاء .. لمن الملك اليوم. (١)

وعند ظهور هذه الشخصية تغيرت أحداث المسرحية وتغيرت ملامح الشخصيات، فلجأ العمدة والراقصة للصوفي الزاهد ليكون وسيطًا بينهم وبين الموت ويبعد عنهم الموت الوشيك:

(منزل الصوفي.. منزل متواضع.. الراقصة تدق الباب الصوفي يجلس في إضاءة خافتة يكتب وكتب كثيرة خلفه)

الراقصة: افتح الباب يا سيدي

الصوفي: من بالباب؟

الراقصة: أرجوك افتح الباب

الصوفي: سأفتح

يفتح الصوفي الباب.. تدخل الراقصة وتغلق الباب بسرعة

الصوفي: من أنت؟

الراقصة: أغلق الباب جيدًا

الصوفي: من أنت وماذا تريدين

الراقصة: أنا.. أنا أسكن في آخر الشارع.. في القصر

الصوفي: أنت الراقصة؟؟

---

١) مسرحية بوابة الميناء، مصدر سابق، ص ١٥.

الراقصة: نعم يا سيدي.. هل تعرفني؟
الصوفي: لا.. ولكني أعرف الأحاديث التي تقال عنك وعن ضلالك
الراقصة: أنقذني يا سيدي
الراقصة: جاء الموت إلى المدينة ....
الصوفي: تخافين الموت؟
الراقصة: نعم أخافه.. أخافه جدًا
الراقصة: ولكني أذنبت كثيرًا .. زنيت كثيرًا .. شربت الخمر كثيرًا .. إنني أرتكب كل يوم مئات الذنوب والمعاصي وأفعل كل ما حرمه الله .. أنا امرأة لا تعترف بأي شرعية غير شرعية المال والسلطة ... فكيف أقف أمام الله وماذا أقول له؟.
الصوفي: إن الله في قلبك.. حدثيه.. بينك وبين الله لا يوجد حجاب ولا ستار .. تكلمي معه. (١)

وهكذا بدا أن الموت أضفى هذا الصراع قوة داخل النص المسرحي؛ لأنه في نهاية المسرحية تغيرت الشخصيات جميعها من حالة الفساد الأخلاقي والذنوب

١) بوابة الميناء، مصدر سابق، ص ٢٣ -٢٦.

والمعاصي إلى حالة التوبة وطلب الغفران.

وهذا الملمح أيضًا يمكن أن يُستشف في مسرحية (وسام من الرئيس) من خلال إلقاء الكاتب الضوء على شخصيات متغيرة الملامح ذات الصفات المتناقضة إذ إنه يضفي عليها ملامح معينة ليبرز من خلالها قضايا مجتمعية مهمة وفي المقابل أيضًا يسلط عليها ملامح مغايرة؛ ليثبت رؤيته وقضيته التي يريد طرحها وإبرازها للمتلقي.

فقد ظهرت الممرضات الأربع المستبدلات بالممرضات الأصليات في المستشفى العسكري، عندما سمعوا بقدوم الرئيس لزيارة مصابين الحرب وأبطالها، فعندما علمت إدارة المستشفى أمروا بتغيرهم بممرضات يختلفن عنهن في الصفات وطريقة التعامل مع المريض، فقد لاقا (فاضل) البطل معاملة مغايرة جدًا بعد معرفتهم بقدوم الرئيس.

وهنا الكاتب يلقي الضوء من خلال الشخصيات المغايرة قضية مجتمعية وهي القمع السلطوي وتهميش المرضى وعدم الرعاية الصحية تجاههم إلا من خلال وجود السلطة.

فمع التطور الدرامي يظهر الصراع الواثب في

الشخصيات المتناقضة من (عزمي- رجل الأمن- العمدة- صفية - محروس شعللها ...) ومع الرمز الدرامي لهذه الشخصيات تتجلى القضايا المطروحة، ومن بينها قضية التحريض ودور العساكر الفقراء في تصديهم للعدو الذين يتقدمون صفوف الحرب الملتهبة دون التفكير في وسام أو خاتم سليمان؛ لأن قلوبهم وأسلحتهم تظل متعلقة بالنصر للوطن.

وهذا الملمح الصراعي ضئيل جدًا؛ لأن نصوص السيد حافظ المسرحية تعتمد في معظمها على التسلسل المنطقي؛ لأنها تعرض قضايا جوهرية لا تسمح له بالقفز في الأحداث، كما أن هذا الصراع "لا يحسن على الإطلاق أن يقع في المسرح، لأننا في المسرح إنما نرغب في مشاهدة السياق الطبيعي للشخصية وتطورها خطوة بخطوة"[١]؛ لأنه يجعل القارئ في حالة انفصالية بينه وبين النص الدرامي؛ لذلك لا يفضل في النص المسرحي.

ثالثًا- الصراع الصاعد:

يعرف الصراع الصاعد بأنه "صراع نتيجة لفكرة

---

١) لا يوس أيجري، فن كتابة المسرحية، مرجع سابق، ص ٢٤٥.

واضحة ولشخصيات مكتملة لأبعاد ولظروف مفهومة، وبأسباب منطقية حتى إنه يطلق عليه الصراع المتدرج"[١]؛ كما يعد الفكرة الرئيسة للمسرحية، بأسباب وأبعاد منطقية تتدرج مع سير الأحداث المسرحية، إضافة إلى ذلك فهو "الصراع المتدرج، ونموه نموًا طبيعيًا وبدون حركة ظاهرة من جانب الكاتب"[٢]، ولا وجود لهذا الصراع إلا بوجود خصمان فيهجم أحدهما على الآخر.

إذًا هو صراع منطقي متدرج، يكشف عن ملامح الشخصية الدرامية، فيبرر تصرفاتها من منظور درامي؛ كما أنه المسؤول عن تطور الشخصيات ونموها.

الصراع الصاعد يجسده الكاتب في بداية مسرحية (إشاعة) وظهر ذلك من خلال الحوار الذي دار بين الأخ والفتاة، الفتاة طالبة في جامعة القاهرة، والأخ قروي ذهب

---

١) عبده ديـاب، التأليف الدرامـي، مرجع سابق، ص ٧٥.
٢) لا يوس أيجري، مرجع سابق، ص ٢٤٢.

لزيارتها في المدينة:

الأخ : مش حاسة الناس بتقول عنك إيه.

الفتاة : قولي يا خويا.. بيقولوا إيه عني.

الأخ : بيقولوا أنك بترجعي متأخرة.

الفتاة : ساعات.. الأتوبيس والزحمة.. وإحنا في الشتاء والعتمة بتجي بدري.

الأخ : الناس بترقبك بعيونها.. قالوا إنك بتخرجي من الصبح للمسا.. والبنت في الغربة لوحدها ممكن تعمل اللي على كيفها.

الفتاة : أنا.. وأنا أختك.. لحمك.. ودمك.. كفك.. قدمك.. وعينيك.. يا عيني عليك.. فاكر واحنا صغار... الجنينة والساقية والأشجار.

الأخ : دا كلام أشعار

....

الفتاة: طيب قوم ننام يا أخويا.. والصباح رباح

الأخ: أنا مش فاضي لك .. أبويا قالي أجي أشوفك وأقولك الكلمتين وأرجع .. ولا إن دي كلمة عمك الله يرحمه بانه يسيبك تخلصي الجامعة ما كانش

خلاكي تكملي السنة دي التعليم .. أنا هسافر دلوقتي

الفتاة: تسافر أزاي وأنت تعبان كده؟

الأخ: أنا حر حذرتك من الناس كلامهم .. وقد أعذر من أنذر

الفتاة: برضه بتقول الناس وكلام الناس

الأخ: مفيش دخان من غير نار

الفتاة: الناس اللي بتكدب .. بتكدب لأنهم لما مات عمك حبوا يرفعوا الثمن وينتقموا منه بكلام عني .. ويوقعوا بيني وبينك .. بكدبة إشاعة. (١)

يبرز الحوار الدرامي السابق صراعًا دراميًا بين الفتاة والمجتمع التي تعيش فيه، هذا الصراع أنتج قضية مهمة يسلط الكاتب الضوء عليها ألا وهي قضية (الإشاعة).

ومن خلال هذا الصراع وضح الكاتب عادات وتقاليد القرية، فالأخ مدرك تمامًا خطورة الكلام المتداول على الفتاة وأنها قضية شرف لن يسمح بها حتى لو تخلت عن التعليم، والفتاة قروية الأصل والمنشأ تعلم تمامًا أيديولوجية المجتمع التي تعيش فيه (المدينة).

---

١) مدونة السيد حافظ الإلكترونية، مسرحية إشاعة، ص ٦/٥.

وفي صراع الفتاة مع المجتمع يظهر الكاتب صراعًا موازيًا آخر لهذا الصراع حتى يساعد في تطوره، فالأستاذ الجامعي (مصباح الزمان) يمثل نموذجَ المثقف المسؤول أمام قضايا وطنه وهموم أمته إذ يعمل على بث الوعي بين صفوف الشباب؛ لكن يواجه عقبات عدة:

مصباح الزمان: يعنى إيه طلبة وطالبات .. يعني إيه طلاب .. يعني إيه مهندسين بكرة وعلماء بكرة .. وفكرة التغيير يعني قوة التنوير والتبصير يعني أنتم الباحثين عن الحقيقة والشاهدين على الغلط اللي فينا فمتبقوش زينا مع إنكم مننا يعني تبقوا حلم المستقبل اللي يبقى حقيقة .. حتى لو غمينا عيونكم فتحوها وافتحوا لينا الطريق .. لما المجتمع يبقى فيه قاعدة فقيرة والقمة غنية والطبقة الوسطى تختفى يبقى المجتمع البناء فيه مش سليم لأن الطبقة الوسطى بتحمس المجتمع من أي انهيار زي عمارة لها سطح ولها قاعدة والدورين اللي في النص هدينهم يبقى أي ريح أي هزة تقع العمارة .. يعني ينهار المجتمع .. ودي مسئولية مين .. مسئولية مين .. مسئولية مين؟!

(يدخل رجل مهم في زي محترم .. وحوله رجال غامضون)

(يفزع الطلبة يخرجون .. يضربونهم وتجري الفتاة .. يقف مصباح الزمان أمامه)

الرجل المهم: إيه يا مصباح الزمان .. أنت عايز تحرض الولاد .. الولاد بتحب ديسكو .. والأغاني البرتقالي وسندوتشات الهمبورجر

مصباح الزمان: دول إيدين بكرة .. عنين بكرة

الرجل المهم: ده كلام شعر .. إحنا إمبارح والنهاردة وبكرة

مصباح الزمان: لا يمكن نحمي الأوطان بجيل أرانب وقرود.(١)

ومن خلال هذا الحوار يتجلى طرفا الصراع، الطرف الأول يمثله مصباح الزمان ومن اسمه يدلنا على النور وهو رجل محب لوطنه ورسالته السامية مؤمن بأفكاره في تغير المجتمع يأمل بإخراج جيل واعٍ مدرك تاريخه جيدًا محب للقيم والمبادئ لا يهتم بالمادة بقدر اهتمامه بالقيمة.

والطرف الثاني يمثله (رجل مهم) وهو الصورة النقيضة لمصباح الزمان إذ إنه رجل يسعى دائمًا لتحطيم أفكار ورؤى الطرف الأول بكلّ السبل، وهو صراع من وجهة

---

١) المصدر السابق، ص ٨/٧.

نظر الباحثة صراع أفكار، فكل منهما يريد إثبات صحة أفكاره وقناعاته وللآسف الشديد القطيع دائمًا يرضخ للمجتمع السلبي يسعى إلى خلق مواطن أخرس، مشلول التفكير.

إذ يصعد الصراع تدريجيًا، فلما كان مصباح الزمان والفتاة مؤمنين بمبادئهما وطموحاتهما في إعادة كتابة التاريخ من جديد ومحاربة كل من يقف ضد المبادئ والقيم النبيلة، قام بعض الأفراد الموالين للسلطة السياسية، والذين مثلهم كل من الصحفي أبو الكلام والأستاذ فهمان بنشر الإشاعات حولهما للإطاحة بمكانتهما والنيل من سمعتهما.

وقد كان لهذه الإشاعات بالغ الأثر في أفراد عائلة الفتاة، تمثل ذلك الأثر في الصراع بينها وبين خطيبها، وبينها وبين أخيها وأبيها وأمها وجيرانها، ويظهر الصراع بينها وبين خطيبها في الحوار الآتي:

ابن العم : بيقولوا إنك مصاحبة واحدة اسمها بهية.

الفتاة : أيوه دي زميلتي في الكلية.

ابن العم : ولها أخ اسمه يونس.

الفتاة : ماشفتوهوش.. لا افتكرت أنا شفت صورته مع

بهية.

ابن العم : اعترفي.

الفتاة : بأية.

ابن العم : بأنك تعرفيه.

الفتاة : قالوا إني أعرفه.

ابن العم : أيوه وبتحبيه (١)

ثم يتطور الصراع حيث يطلب ابن العم من خطيبته مقاطعة علاقتها بزميلتها، وبعد طول الحديث تقرر الفتاة التضحية بالصداقة في سبيل الحفاظ على خطيبها الذي يمثل حلم الغد بالنسبة إليها.

ومن هنا فإن مظاهر الصراع تنوعت في مسرحية "إشاعة"، فهناك صراع نفسي تعانيه بعض شخصيات المسرحية، بدءًا من الفتاة التي عانت الويلات من جراء ما قيل عنها من إشاعات، فرغم أنها نموذج للمرأة الواعية المتشبثة بمبادئها المؤمنة بقضية أمتها، فإن ضغوطات أفراد المجتمع كادت تفقدها الثقة في نفسها وتتخلى عن مبادئها من ذلك ما يعبِّر عنه الحوار الآتي:

---

١) المصدر السابق، ص ١٢.

الفتاة: ممكن اسأل حضرتك سؤال أيه فايدة البحوث لما ترتمي في الأدراج وأعلى الرفوف ولا تتسجن في كتاب ضرير ما يتقراش .. إيه فايدة القصيدة والجريدة... والعلم والحلم لحظة انهيار وطن.

مصباح الزمان: الكلام دا يأس ما حبهوش.. ما علمتهوش لكم.. ما عرفتهوش في حياتي أنت أكيد قابلتي الدكتور عصر الزمان عارف إنك قابلتيه وعارف اللي ماتعرفهوش عنه.. دا أخوه الصحفي أبو الكلام وابن عمه سابق أوانه المحافظ اللي باع بعض الآثار والأسرار وهرب مليار دولار وحفظهم في خزانة سويسرا في رقم سري.. يبقى جده الكبير اللي خان أخناتون ويبقى عمه اللي خان عرابي.

الفتاة: تفتكر إيه معنى الوطن لما يبقى الإنسان مالهوش تمن.

مصباح الزمان: ... مفيش حد بيحب بلده يستنى التمن واللي خانوا ياما واللي باعوا ياما.

يمثل الدكتور مصباح الزمان نموذجَ الخير في مقابل الشر الذي عكسته بعض شخصيات المسرحية من أمثال

الرجل المهم والأستاذ فهمان وغيرهما.

هناك إذن صراع بين الخير المتمثل في الإيمان بالقضايا الإنسانية كما عكستها شخصية الدكتور مصباح الزمان وشخصية الفتاة، والشر المتمثل في التسلط والتجبر والوقوف ضد الحق، وقد عكسته مجموعة من الشخصيات من أمثال الرجل المهم وغيره، وهناك صراع آخر طالما تكرر في أعمال السيد حافظ، إنه الصراع بين المدينة والقرية.

وصراع الخير والشر الذي تعرض له السيد حافظ في نصه المسرحي "إشاعة" من وجهة نظر الباحثة هو صراع دائري، لا ينتهي، تصبح فيه القضية مفتوحة، فهو صراع حياتي منطقي يمثل حقيقة الوجود البشري، فيؤكد على أن الحياة مستمرة، ومازالت تطرح فيها الأسئلة نفسها، فهو يدور في حلقة دائرية، يشارك الكاتب من خلاله متلقيه عن طريق ترك الأسئلة مطروحة في عقله دون أن يختمها ليكملها هو بنفسه أو يتركها مفتوحة بوصفها قضايا وجودية.

ويصل الصراع إلى ذروته في نهاية المسرحية فما إن

يأتي هذا الخطيب للاعتراف لخطيبته بخطئه وبأنها شريفة حتى تعلو الإشاعة فوق الحق، إذ تدبر مكيدة أخرى تتمثل في اتهام الفتاة بإنجاب طفل، حيث نسمع في آخر المسرحية صوت طفل يبكي فتنتهي المسرحية بطلقات نارية.

ومن مسرحية (إشاعة) تنتقل الباحثة إلى مسرحية (ليلة اختفاء الحاكم بأمر الله) الذي جاء الصراع فيها متدرجًا حتى وصل إلى مرحلة الذروة (النهاية الحادة)، وهي مسرحية تراثية من الدرجة الأولى تتناول شخصية تراثية لها دورها الحيوي في التاريخ الفاطمي.

بدأ الصراع في الفصل الأول من المسرحية، من يتولى الوصاية على عرش الحام القاصر الذي تولى الملك وعمره أحد عشر عامًا.

العزيز: الموت حق وأوصيك بابني يا برجوان (يموت)

برجوان: إن الله وإن إليه راجعون.

(يحمل التاج ويتجه ناحية الجميزة)

انزل يا أمير.

الحاكم طفلًا: لا أستطيع النزول .. إني أرى القاهرة من هنا.

برجوان: انزل الله معنا ومعك.

الحاكم طفلًا: (ينزل وهو خائف) ماذا حدث؟
برجوان: (يضع العمامة على رأسه) السلام عليك يا أمير المؤمنين ورحمة الله وبركاته.. أيها الناس مات الأمير العزيز عاش الأمير الحاكم بأمر الله.
(إظلام .. يظهر ثلاثة رجال) (ابن سعيد والناصري يمثلان مع الشخصيات)
برجوان: (بقعة ضوء) أنا برجوان الصقلبي خادم وكبير خزائن العزيز عهد إليَّ بالوصاية الفعلية على الحاكم بأمر الله.
محمد بن نعمان: أنا محمد ابن النعمان قاضي القضاة عهد إليَّ بالقضاء والوصاية منذ أيام العزيز رحمة الله عليه.
برجوان: أنا الذي عهد بالوصاية الفعلية على الحاكم بأمر الله يدعونني أبا الفتوح.. والملقب بالأستاذ اصطفاني العزيز بالله وولاني إمارة القصر وعهد إليَّ بمهام الأمور .. وأنا ذو ثقل وثقة عظيمة عنده رحمه الله.
الحسن بن عمار: أنا الحسن بن عمار الكتامي زعيم كتامة

أقوى القبائل المغربية وعماد الدولة الفاطمية وعهد إليَّ بالوصاية أما هذا برجوان صقلبي .. صقلبي وليس بعربي .. وهو خصي خصي من الخصيان .. لذلك كان له ثقة كبيرة عند العزيز لأنه لا ينظر للنساء إنني أمين الدولة .. أخذت حجرتي بجوار الحاكم وأجلسه بجواري فهو طفل ذكي وأنا عهد إليَّ بالوصاية الفعلية على الحاكم بأمر الله.(١)

وبين بداية الفصل ونهايته، تتوالى الأحداث والقضايا الكثيرة التي عرفتها المسرحية، فتتصاعد الدراما ليحتدم الصراع بين الحاكم والتجار، وقواد الجيش خاصة بعد نزول الحاكم إلى شارع القاهرة، وإقامة ديوان المظالم، ليقع أكبر الضرر على أصحاب المصالح الاقتصادية والعسكرية، فيرسمون خطتهم للتخلص من الحاكم بأمر الله وإصلاحاته.

وبذلك تخلص الباحثة إلى أن كل من حاول أن ينشد العدل والمساواة على مر التاريخ سواء في الماضي أو الحاضر، فسيكون مصيره حتمًا الضياع والمعاناة.

---

١) مدونة السيد حافظ الإلكترونية، حلاوة زمان أو عاشق القاهرة، الحاكم بأمر الله، ص ١١/١٢.

وقد حاول "السيد حافظ" أن يختم الفصل الأول بانتصار جزئي لبطل المسرحية حيث استطاع أن يحقق جزءًا من إصلاحاته من خلال عزمه وإصراره على الحفاظ على شعبه ومدينته الجميلة بالرغم من محاولة تثنيه عن ذلك.

الحاكم: بتعجنوا العيش برجليكم.

شهبندر التجار: (يضحك) من زمان يا مولاي .. من زمان من أربع تلاف سنة من أيام هيرودوت أبو التاريخ ما جه زارنا وإحنا بنعمل العيش في مصر برجلينا.

الحاكم: دا كلام فارغ .. يعجن العيش من الآن بالأيدين ممنوع استخدام الرجلين.. ونصدر مرسوم في الحال.

شهبندر التجار: سامعين .. مولانا الحاكم قال إيه العيش يعجن بالأيدين مش بالرجلين.

التجار: حاضر.. حاضر.

الحاكم : كل قمح مصر ينقل الآن على حمير إلى دور مخصصة يعرفها

مسعود ورجال القضاء ومن يسلم أردبًا من القمح يأخذ إيصال أمانة ونثمن له قدره وعلى كل صاحب دار وعيال أن يتسلم كل ما يحتاج إليه وما يكفيه.. حكمنا بينكم بالعدل وإن

عدتم يا تجار مصر عدنا.
شهبندر التجار: والتجار يا مولاي حتحاسبهم أزاي؟
الحاكم: سنحدد لكل تاجر قيمة ربحه المعقول.. يا تجار مصر إن مصر لا تجوع إلا إذا نام العدل فيها وضاجع التجار شرفها.
(يخرج)
شهبندر التجار: مخبول.. نعجن العيش بالأيدين مجنون.. القمح خده مننا.. لابد يا تجار أن نقتله أو ندبحه.. لابد من حل.(١)

يتركز الصراع في الفصل الثاني بين "الحاكم بأمر الله وأخته "ست الملك" كرمز للعقل المبدر والرأس المفكر يستند إليه الحاكم من أجل تدبير شؤون الأمة، إلا أنها تتحول في هذا الفصل، لنجدها تقف في الطرف النقيض منه، لتتحالف ضده مع أصحاب المصالح الاقتصادية والعسكرية، حيث ضاقت ذرعًا بإصلاحاته التي ستؤدي بهم إلى الهاوية.

وبالرغم من تعدد الصراعات داخل المسرحية إلا أن الصراع الغالب من البداية وحتى النهاية هو صراع الحاكم وحاشيته

---

١) المصدر السابق، ص ٦٧.

الفاسدة.

وتعد المسرحية نموذجًا لتكامل العناصر والوحدات الدرامية وتجسيدًا لحبكة مسرحية متجانسة الأحداث والوقائع، إنها تجربة جادة ومعالجة فريدة من نوعها تختلف شكلاً ومضمونًا عما كتبه العديد من الكتاب والمؤلفين حول هذه الفترة التاريخية.

لقد استطاع السيد حافظ أن ينقل المتلقي عبر تجربته إلى عالم خال من الشوائب، عالم العدل والمساواة، وأن يرسم صورة من المثالية في شخصية الحاكم بأمر الله.

المبحث الثانى
فضاء الشخصية المسرحية

تعد الشخصية المسرحية الركيزة الجوهرية المهمة في النص المسرحي؛ لكونها الأداة التي تعبِّر عن رؤى الكاتب والمنطلق الخاص بالمؤلف، فمن خلالها يُعري الواقع ويكشف عن ملامحه وسماته بواسطة الأدوات الفنية الأخرى؛ لكن الشخصية تعد أهم مكونات العمل المسرحي؛ لكونها صانعة الأحداث وحاملة الصراع وكاشفة الحوار؛ لذلك اهتم المسرح بها تركيبًا وبناءً وتطورًا.

تُعرَّف لغةً بأنها لفظة مشتقة من مادة (شَخَصَ) فكل شخص رأيت جسمه فقد رأيت شخصه والشخص كل جسم له ارتفاع وظهور والمراد به إثبات الذات[١] ومن خلال هذا التعريف يلحظ أنها تنحصر في الصفات الشكلية الجسمانية.

ومن الناحية الاصطلاحية تجده الباحثة" من المفاهيم التي لا يمكن تحديدها تحديدًا دقيقا[٢]؛ لأن هذا المصطلح شائع ومتداول بين علوم وطبقات مجتمعية عديدة، فاختلف تعريف المصطلح تبعًا للطبقة التي ينتمي إليها، "فالشخص كائن من

١-ابن منظور، لسان العرب، تصحيح أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العيدي دار إحياء التراث العربي، ط ٧، ج ٧، ص ٢٨٠.

٢-صالح لمباركيه، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع - قسطنطينية، الجزائر، ط ٢، ٢٠٠٧ ص ٢٧٦.

ابتكار الخيال ويكون له دور أو فعل في كل الأنواع الأدبية والفنية التي تقوم على المحاكاة، مثل اللوحة والرواية والمسرح، والدراما التلفزيونية والدراما الإذاعية وغيرها"[١].

لذلك الشخصية تلعب دورًا مهمًا في الفن المسرحي؛ لأنها "الوجه المستعار الذي يظهر به الشخص أمام الغير لذلك اقترنت الشخصية مباشرة مع الفن المسرحي، والغرض تشخيص الشخصية المراد تمثيلها على الخشبة".[٢]

ومن هنا فإن الشخصيات" في أي فن أدبي (مسرح، رواية، قصة) هي محاكاة للواقع في تصرفاتها، فالشخصيات في الفن الأدبي هي أقنعة رمزية[٣] إذ إن الشخصيات تلعب دورًا حيويًا داخل النص الأدبي فمن خلالها يستطيع الكاتب أن يبلورها حيثما شاء؛ لتدلل على رؤية الكاتب ووجهة نظره في القضية المطروحة؛ لأنها في الحقيقة شخصيات على

١-ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص ٢٦٩.

٢-صالح لمباركيه ، المسرح في الجزائر، ص ٢٧٧.

٣- منير الزامل، التحليل السيميائي للمسرح: سيميائية العنوان، سيميائية الشخصيات، سيميائية المكان، دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، ط ١- ٢٠١٤، ص ٨٦.

ورق ناتجة من مخيلة المؤلف، تتحرك في المسرحية وفق منظور الكاتب في الواقع.

فالشخصية أداة فنية يبدعها المؤلف لأداء وظيفة يتطلع الأديب إلى رسمها فنجعل منها كائنًا حيًا له أثره وبصماته الواضحة الجلية في العمل الإبداعي، وهو على حد تعبير الدكتور "غالي شكري" كائن حي في حالة فعل.[١]

وتعرَّف الشخصيةُ (Dramatis personae /character) في فن الدِّراما المسرحية بأنَّها "الواحد من الذين يؤدون الأحداث الدِّرامية في المسرحية المكتوبة أو على المسرح في صورة ممثلين.

وقد تكون هناك شخصية معنوية تتحرك مع الأحداث ولا تظهر فوق خشبة التمثيل فقد يكون هناك أيضًا رمز مجسد يلعب دورًا في المسرحية كمنزل أو بستان أو بلدة أو نحو ذلك.

فالشخصية إذاً هي مصدر الحبكة التي يمكن أن تتطور من

---

١ -عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ط ١، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، ٢٠٠٧، ص ١٣٠.

خلال الأفعال والأقوال التي تصدرها الشخصية".[١]

فلكي تحقق الشخصية سمتها البارزة في المسرحية(يجب أن تستوفي المقومات الثلاث لبناء الشخصية، فلا يوجد بناء لهذه الشخصية إلا بهذه المقومات، وتسمى هذه المقومات بمصطلح أبعاد الشخصية.

وأول هذه المقومات الثلاث، الكيان (المادي/العضوي) وهو المتصل بتركيب جسم هذا الشخص من سن ولون شعر وطول ووزن ومظهر وعيوب ووراثة.

وثاني هذه المقومات الثلاث، الكيان الاجتماعي ويختص بصفات الشخصية من الناحية البيئية والعلاقات الاجتماعية والوضع الاقتصادي والطبقي، وآخر هذه المقومات الثلاث، الكيان النفسي، فهو نتاج للبُعدين السابقين، ويختص بالصفات الشخصية من الناحية النفسية؛ منها معاييره الأخلاقية وأطماعه ومزاجه وعُقده النفسية وطبعه وميوله في الحياة وسجاياه وتفكيره.

فهذا هو الهيكل العظمي للشخصية الذي لا بد من الإحاطة به

---

١ - إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مرجع سابق، رقم المصطلح ٣١٠، ص ١٥٥.

إحاطة واسعة والذي يجب أن يقيم بناءه عليه)[1].

إن هذه الأبعاد هي الأساس البناء الفني للشخصية، وعلى المبدع مراعاة هذه الجوانب وتقديرها، ويعود هذا الاهتمام إلى مدى وجود الشخصية داخل النص وتحركها وفق العلاقات التي تربطها بين الشخصيات الأخرى، فهناك شخصيات بسيطة وأخرى معقدة وينظر لكل شخصية بصفاتها الذاتية الفردية، وإن رسم أي شخصية يعتمد أساسًا على فهم هذه الشخصية، وقدرتها على أداء وظيفتها في ظروف محددة ومعينة.

إذًا الشخصية داخل النص المسرحي تكتسب قدرتها الفنية العميقة من خلال ارتباطها بالذات الإنسانية، فهي تعبِّر في المقام الأول عن نماذج إنسانية واقعية متعددة، استوحى الكاتب منها ما ارتأه لخدمة فكره وأيديولوجيته، فاستلهم ملامحها من محيطها الخارجي وأضفى عليها بعض الملامح التي يسلط من خلالها الضوء على بعض الجوانب الخفية في الشخصية؛ لغرض درامي مرتبط ارتباطًا كليًّا في معظم

---

١ - ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، ط ٦، ٢٠٠٥ م، ص ٥٧٢، ٥٧٣.

الأحيان بوجهته الدرامية التي يسعى بواسطتها إلى إفراز تجربته المسرحية وما ترنو إليه من قضايا ذاتية وأخرى مجتمعة.

وما سبق ذكره تستطيع الباحثة القول: إن الشخصية في المسرح ما هي إلا أداة يستدعيها المؤلف في إبداعاته الفنية؛ ليطرح من خلالها قضية معينة أو يعبر عن آراء أو أفكار شغلت ذهنه، فيجعل منها إنسانًا حقيقيًّا له إثارة في العمل الإبداعي، وذلك عن طريق الخيال.

لقد تعددت أنماط الشخصية داخل النص المسرحي؛ فمنها الشخصية المحورية/ الرئيسة والشخصية الثانوية/الفرعية والشخصية النمطية:

١) الشخصية المحورية:

من المعروف أن بدون الشخصية المحورية لا يمكن أن يقوم النص المسرحي؛ لأن الشخصية المحورية هي العمود الفقري للنص والمسؤولة عن تحريك الخط الدرامي إلى الأمام.

فالشخصية المحورية هي باختصار البطل الأول التي تدور حوله الأحداث، ويجعله الكاتب حاملًا للصراع، "وقد جاء في

معجم وبستر: إن البطل الأول ـ أو البرتاجونست (Protagonist) هو الشخص الذي يتولى القيادة في أي حركة أو قضية..".[1]

ويلحظ في مسرح السيد حافظ استدعائه للشخصية المحورية، فقد اعتمد على شخصية الفلاح بوصفه رمز لطبقة كبيرة من طبقات المجتمع آنذاك، فعكس أبعادًا إنسانية ناتجة عن تمردها ورفضها للواقع المعيش باحثة عن الحرية وهذا يضفي على النص المسرحي وعناصر البناء الدرامي مساحة واسعة تنأى عن الحدود الضيقة له.

كما أن السيد حافظ استطاع رسم شخصياته بمهارة وثبات لافت للنظر وأبدع في وصف شخصياته وتجسيدها على الورق، مما يخيل للقارئ أنها هي نفسها في الواقع؛ ليبين رؤيته بصورة طبيعية واقعية غير مفتعلة، وسوف نكتشف ذلك عند وقوف الباحثة على مسرحية (الفلاح عبد المطيع).

وشخصية الفلاح عبد المطيع شخصية مصرية أصيلة، جاءت ملامحها وسماتها الشخصية حقيقية وواقعية، فقد وصفه بأنه فلاح بسيط ضاقت به دنياه من جميع الجهات:

١ـ لا يوس إيجري: فن كتابة المسرحية، مرجع سابق، ص ٢١٢.

من ناحية السلطة التي تُضيِّق على أفعاله وتتحكم حتى في ملابسه البسيطة، ومن جهة زوجته محدودة الفكر والمشاعر وأيضًا من ناحية الزحام الذي التف حوله من عشرة أبناء.

" الراوي: فلاح فقير، أجير، عيناه مسجدان وقلبه يتسع حتى يحتوى العالم ويداه صلبتان في صلابة صخر النيل ....". [١] وهنا يحاول الكاتب عمل مزج ما بين قوة الرجل الجسدية وضعفه المتمثل في قلة حيلته وبطش السلطة.

ومن الوهلة الأولى عند النظر بتمعن في اسم الشخصية (عبد المطيع) يلحظ أنه جاء متماشيًا مع شخصية البطل الراضخة المستسلمة لأوامر السلطة العمياء الظالمة فهذا المسمى لم يأت اعتباطًا؛ بل جاء من أجل غاية درامية تناسب مضمون ومغزى النص المسرحي.

عبد المطيع على الرغم من إنه جاء عبدًا مطيعًا للسلطة ولأوامرها إلا أنه قد نال نصيبه الوافر من الظلم؛ وكأن الكاتب يحاول أن يظهر للمتلقي أنه على الرغم من وجوده في عصر الظلم والاضطهاد وإظهار طاعته للسلطة وبطشها واستسلامه لها، ستنالك يد الظالمين فلا تستسلم.

١- حكاية الفلاح عبد المطيع، مصدر سابق، ص ١.

وفلاح آخر في قضية ظلم أخرى وأوجاع أخرى واضطهاد من نوع آخر وهو أن يضطر الإنسان لمواكبة الانحلال؛ لأن طريق الاستقامة لا تجلب سوى الألم، يختار السيد حافظ اسمًا آخر (فاضل عبد السميع) ولعل الكاتب يبدع في اختيار الأسماء، فاضل كان جنديًا في سلاح المتفجرات ثم عمل في فندق خمس نجوم وسط ما يدعون أنهم الأشراف أو الأعيان.

فاضل عبد السميع السن ٢٩ سنة قوي البنية ذات ملامح سمراء، عامل سويتش في فندق خمس نجوم، متزوج من شهرين من طماطم، نقي، فطري، بسيط بساطة الماء والهواء، عاشق للناس وكل من حوله، هدفه إيجاد مسكن بجانب الفندق الذي يعمل فيه، غرفة وصالة فقط.

ليس من محض الصدفة أن يختار السيد حافظ الفلاح كشخصية رئيسة في معظم مسرحياته؛ بل اختارها بوعي تام؛ ليناقش قضايا مهمة ومخصصة لهذه الطبقة المهضومة؛ لأن القضية الرئيسة التي يسعى إليها السيد حافظ (الإنسان) فما بالك بالفلاح!!

ولعله يناقش قضايا التعليم في القرى، ومحدودية الدخل، ومدى تأثيرها على المجتمع البسيط (الأسرة)، جاءت

الشخصيات في هذا النص محملة بالأحداث الواقعية المزدحمة التي تبرز الحقيقة المزيفة لصور الظلم الطبقي والسلطوي.

حاول السيد حافظ رسم صورة أخرى من صور الظلم والقمع وهي أن العيشة الكريمة لن تأتِ بالأوسمة، أو الاستقامة أو فعل المعروف أو حب الوطن أو الأخلاق؛ لكنها تأتي بهؤلاء المزيفين الذين يملئون صالات الرقص وبارات الخمور، الذين يمشون على الأموال من كثرتها، هؤلاء الفاسدون الذين يهتمون بالزيف والنفاق والزور.

وإذا انتقلت الباحثة لشخصية أخرى مثل شخصية (إبراهيم) العائد من السجن في مسرحية (من الذي يدق الباب) التي تنتمي إلى طبقة أعلى مرتبة من طبقات الشخصيات الرئيسة التي ذكرتها الباحثة آنفًا تجد أنها نالت المعاناة نفسها والاضطهاد.

هذه الشخصية الرئيسة أضاعت نصف عمرها بين جدران السجون وعتمته نتيجة تصديه للظلم ووقوفه في مواجهة الاضطهاد، عاد بعد مرور خمسة وعشرين عامًا إلى منزله؛ ليجد زوجته ومحبوبته قد حولها الزمن إلى شخص آخر،

شخص خائن، ملت الانتظار وأدخلت رجل آخر أصغر منها سنًا بعد غياب زوجها، ولا نستطيع إلقاء اللوم عليها، فهي لا تعلم عنه شيئًا حيًا كان أم ميتًا، عانت الوحدة كثيرًا عانت الانتظار.

فاضطهاد المجتمع وظلمه أدى إلى ظهور الاغتراب النفسي للشخصيات داخل النص؛ وكأن هذا المجتمع لم يرحم أفراده.

ثم ينتقل الكاتب لشخصية رئيسة أخرى ذات ملامح وسمات مختلفة عن باقي الشخصيات، ويظهر ذلك في مسرحية الميراث، والشخصية الرئيسة هنا ليست فرد ولكنها فردين "زوجين كبار السن" أبوين لم يخونا بعضهم بعضا ظلت هذه الزوجة المخلصة طيبة الأصل بجانب زوجها الكبير المسن حتى خانته صحته وخانه عمره، وجسدت الشخصية الرئيسة في النص صراع اجتماعي وهو صراع الآباء كبار السن الضعفاء مع الأبناء العائقين لوالديهم.

أولادهما الذين غرتهم الدنيا بمتاعبها وسرحت بهم، وظنوا أنها لن تدور ولن يمر العمر بهما ولن تخون الصحة.

كما استخدم أيضًا في مسرحية (ليلة فتح صقلية) الشخصية الرئيسة وهي شخصية (فيمي) أحد أشراف صقلية، تاجر،

وفيكتور صاحب فيمي وهو أيضًا يعمل بالتاجرة.

في هذه المسرحية جاءت الشخصيات محملة بالأحداث الواقعية، حيث إنها حملت صور الاضطهاد المسيحي في هذا العصر واستخدام الدين كقناع من أجل الرغبات والشهوات والأهواء، كما بيَّنت قدرة الإنسان على نشر الإسلام بالترغيب لا الترهيب.

وظهر ذلك من خلال اعتماد الكاتب على عدة شخصيات لعبت دورها الدرامي داخل الص لتبيِّن التيمات السابقة، فذكر الإمبراطور ميخائيل، الإمبراطور البيزنطي الظالم الذي خاف من الثورة ووقف بجانب الظلم.

وشخصية جورج، والد إيزابيل التاجر، وهو شخصية متعجرفة لا تهتم سوى بمصلحتها، قرر دخول ابنته الدير؛ لكي لا تتزوج (فيمي)؛ لأنه يكبرها في العمر.

وشخصية أسد بن الفرات التي استطاعت أن تظهر ذكاء القائد وقوته رغم مرضه وكبر سنه؛ لكنه دؤوب في نشر أخلاق الدين، جعلت فيمي يدخل الإسلام مرغمًا لا عنوة من خلال موقفه النبيل تجاه.

وهنا من خلال تنوع الشخصيات استطاع الكاتب بذكائه الحاد

الانتقال من خلالها إلى تسليط الضوء على الحكام الذين يخافون على الكرسي واستخدام الدين بوصفه قناع في تمرير مصالحهم الشخصية، وذكاء القائد الإسلامي في ترغيب الناس في الدخول في الإسلام.

كما أن السيد حافظ صور ست الملك بوصفها شخصية محورية داخل النص على أنها ست مدركة أمور السياسة، كانت تسير على وتيرة واحدة بوعي ودراية وتأن ومتتابعة دقيقة لسير الأحداث وتطورها داخل القصر وخارجه؛ لأنها فهمت لعبة السياسة وفهمت قوانينها فأتقنت أدواتها بكل الوسائل، وبهذه الطريقة استطاعت أن تسيطر على محاور السلطة: المحور العسكري (ابن دواس) والمحور الاقتصادي (التجار) والمحور القضائي (قاضي القضاة).

وبعد مقتل الحاكم بأمر الله أظهرت ست الملك الود الزائد لابن دواس شريكها في المؤامرة، وجعلته يثق بها وبعد أن تم لها الأمر أشارت إلى قائد الحرس الخاص بأن ابن دواس هو قاتل سيدهم وأمرت بقتله هو الآخر:

ست الملك: عليك الآن بالذهاب إلى سعيد قائد الجيش الخاص وأخبريه أن ابن دواس هو الذي أخفى وقتل مولاه

الحاكم بأمر الله".[1]

ومن خلال هذا النص المسرحي استطاع الكاتب إلقاء الضوء على شخصية تاريخية لها دورها البارز في التاريخ الفاطمي، وأضفى عليها سماتها الأصلية التي ذكرت في التاريخ.

وإذا انتقلت الباحث إلى مسرحية إشاعة تجدها تحمل شخصيات محورية مهمة في النص أثرت بشكل ملحوظ في الدراما، فمنها: شخصية الأستاذ مصباح الزمان، والفتاة، وتعكس هذه الشخصيات جانب الوعي في المجتمع، فمصباح الزمان، كما يدل ذلك اسمه يرمز إلى النور، إذ يعمل على بث الوعي بين صفوف الشباب كما أنه يمثل نموذج المثقف المسؤول أمام قضايا وطنه وهموم أمته وكأن السيد حافظ من خلال هذه المسرحية " يتقدم ضمنيًّا مشروعًا تاريخيًّا ينتظر المثقفين عمومًا والمهتمين بالتاريخ -خاصة- بإعادة كتابة التاريخ.

فإعادة الكتابة ستظهر مجموعة من الحقائق الخفية، كما ستكشف عن الذين صنعوا أحداث التاريخ، لأنهم - في غالب

١- ليلة اختفاء الحاكم بأمر الله، مصدر سابق، ص ١٢٣.

الأحيان- يحملون أقنعة تخفي وجوههم الحقيقية.
وجاءت شخصية (الفتاة) في هذه المسرحية كشخصية محورية ناقش الكاتب من خلالها قضية اغتراب الفتيات والإشاعات التي تدور حول المغتربات، وتناول قضية صعوبة تعليم الفتيات في الريف.

٢) الشخصية الثانوية:

هي شخصيات أقل تأثيرًا في المسرحية مقارنة بنظيراتها المحورية، فهي شخصيات أحادية التكوين، أي إن كاتب المسرح يركز على إبراز جانب واحد فيها ودائمًا تقوم بدور الشخصية المساعدة للشخصية الرئيسة من خلال إبراز سماتها وملامحها الفنية.
ومن هذا النمط من الشخصيات نلاحظه في مسرحية امرأتان " للسيد حافظ " التي تتكون من فصل واحد، ومن عدد محدود من الشخصيات أبرزها وأهمها على وجه الخصوص: شخصية (سنية)، شخصية (هدى) وتضاف إليهما شخصية (سليمان ومصطفى) وهي أقل بروزًا منهما، بالإضافة إلى بعض الشخصيات التي أشار إليها الكاتب دون حركة أو تطور منها شخصية شريفة أبو العلا المنزلاوي، صديقة

هدى، وكل شخصية من هذه الشخصيات لها دلالتها التي أراد المؤلف إيصالها إلى القارئ.

وعند النظر في عنوان المسرحية، يستوقف القارئ عنوانها، لماذا قال امرأتان ولم يقل رجلان؟ من وجهة نظر الباحثة أن الكاتب أراد من خلال هذه الفئة أن يبرز نفسيتها والوقوف على قضايا نفسية وأخرى اجتماعية متعلقة بها، فبدون شك المرأة مخلوق ضعيف مهما تظاهرت بالقوة، ومهما توصلت إلى أن تكون في مركز قوة، فطبيعتها التي فطرت عليها هي جنوحها الكبير إلى العاطفة وتميزها بالرقة اللامتناهية، والهشاشة التي تصل إلى حد الانكسار مع أول صدمة.

ولعل شخصية (سنية) تعكس للقارئ ذلك بصدق؛ بل إنها صورة لآلاف الفتيات اللائي لم يسعفهن الحظ في بناء أسرة؛ فقد انكسرت أحلامها على عتبة باب الخطوبة التي لم تتم، وانكمشت على نفسها وانطوت بعد توالي المآسي عليها، ولم تعد تثق بأي شخص، وتسعى جاهدة إلى نقل أحاسيسها إلى من حولها، وأن تقنع أختها (هدى) بأفكارها.

إن(سنية) تحاول أن تمسح الحقيقة المرّة والفرحة التي لم تكتمل من ذاكرتها، ولكن (هدى) تواجهها بالحقيقة وتعيدها

إلى عالم الواقع، داعية إياها ضمنيًا إلى التخلص من تلك النظرة السوداوية التي تلف حياتها بأكملها ولكن دون جدوى.

سنية: أنا أختك الكبيرة وافهم الناس أحسن منك.

هدى: أوعي تكوني لسه شايلة من أخوها.

سنية: أخوها...أخوها دا يطلع مين...

هدى: عندك.. ما تغلطيش...لأن دا في يوم من الأيام كان هيبقى جوزك.

سنية: أنا رفضته.

هدى: هو ما جاش يوم الخطوبة وأنا فاكره.

سنية: أصلا أنا كنت رفضاه.

هدى: لأ.. أنتي كنت مستنياه ولبستي الفستان الأزرق وحطيتي الوردة البيضا ورحتي الكوافير بالأمارة وفاكره .. بالأمارة كعب الجزمة العالي انكسر ليلتها... اتشأمتي.

سنية: دي تفاصيل من خيالك أنا ما كنش عندي فستان أزرق

ولا وردة بيضا ولا..»[١].

وهنا الكاتب من خلال الحوار السابق يبرز ملامح الشخصية من خلال فضاء درامي متخيل، فيلقي الضوء على الحالة النفسية السيئة التي تعرضت لها سنية من خزلان وخيبة أمل، وفي المقابل يعرض ملامح أختها هدى التي تتعارض ضمنيًا مع ملامح أختها سنية، فهي دائمًا تحاول جاهدة تغير ملامحها وفكرها غير متزن.

إذًا شخصية (سنية) تلازمها صفة التشاؤم نتيجة ما مرت به في حياتها فسيطرت على أفكارها وتصرفاتها، وتحاول بثها في روح أختها (هدى) الرافضة لهذه السلبية الممتنعة باستغلال فكرها وإيجابيتها للحياة رغم المنشأ الاجتماعي الواحد.

ويعلق (محمد زعتيري) على هذا الحوار فيقول: " إنها مثلث جيل النكسة العربية التي حدثت في مصر عام ١٩٦٧ وما خلقته من إحباط للشعب بعد كل التضحيات التي قدمها لهذا تولد عنده نوع من الكآبة، وقد صورها الكاتب في لوحة سينمائية رائعة وتمثلت في الحوار الذي سردته "هدى"

---

١ -مدونة السيد حافظ الإلكترونية، مسرحية امرأتان، ص ٦/٥.

على لسانها يوم خطبة سنية.

وبهذا فهو قصد "بسنية جيل "عبد الناصر" الطامح للنصر على الصهاينة والفستان الأزرق لون الأمل والحب والهدوء والصفاء، أما الحذاء والكعب العالي فيرمز إلى الشعب المتطلع لكل أخبار الحرب، وانكسار الكعب يرمز إلى خيبة الأمل الكبيرة للمصريين بعدم سماع الأخبار السارة وضياع الحكم والنصر.

وهدى "الجيل المتفائل" المتشبث بالحياة والمتيقن بالنصر والداعي إلى الخروج من الأزمة وسيرورة الحياة، إعطاء الأمل لإعادة الخوض في غمار الحياة مرة أخرى.

وشخصية مصطفى جاءت بوصفها شخصية انتهازية التي تقتنص الفرصة لقضاء مصالحها والتي تمثل الطبقة الحيادية من الشعب ويظهر ذلك في تقربه من "هدى" عند سماعه بقدوم الخال.

الخال "الحاضر الغائب": هو رمز الحلم الذي طالما راود المصريين؛ لكنه بقي في أذهانهم ولم يتحقق وقد رسم صورة التحضيرات والهتافات الكبيرة لكنها انتهت بخيبة أمل كبيرة.

وتوظيفه لأمريكا بالذات فهي التي أسهمت في تحطيم حلم المصريين رغم انخداع الكثير من الدول العربية بما أنها هي التي تمثل العدالة وتضمن الحقوق لها وهو ما فسر سفر الخال إليها باحثًا عن حلمه.

والعم سليمان يتمثل في ابن الوطن المؤمن بالنصر مهما طال، وقد أشار الكاتب إلى عمره وربطه بتلك الفترة التي كان فيها النصر وهي فترة السبعينات في قوله "عم سليمان رجل في السبعينات"، وقد وظف حفل زفاف ابنه باحتفال الجيل الجديد بمصر بعد العبور ١٩٧٣.(١)

ومن خلال ملامح الشخصيات داخل النص أبرزت صراعًا نفسيًا، ويتضح ذلك من خلال الحوار الذي دار بين هدى وسنية:

هدى: ممكن ندخل ننام.

سنية: ننام.. طول عمرنا بنام.. أخذنا إيه .. الليل مشكلة كل شيء بيختفي.

هدى: أنا عايزه أخرج من سجنك...من إحباطك.. من

١-انظر: محمد زعيتري، هندسة الحبكة في مسرحية "امرأتان" للسيد حافظ، بنية الفنية الأدبية والمخيال السيكو درامي، ص٦.

ظنونك.. من قلقك... من كابوسك ؟..... حتى أنت يا مصطفى طلعت متجوز .. أنت الراجل الوحيد اللي حبيته في حياتي اللي حسيت اني ممكن أعيش معاه تحت سقف واحد وبيت واحد...طلعت متجوز ..مش دي خيبة..

هدى: أنت ليه بتشوهي كل حاجة حلوة؟

سنية: كل حاجة تشوهت من زمان بس أحنا ساعات نحب نجملها ونتفاءل بيها من غير سبب.

هدى: أنت إيه ؟!!

سنية: أختك.

هدى: أنت شريرة.

سنية: مفيش حد خالي من الشر فينا. (١)

ومن خلال ملامح الشخصيات أيضًا داخل النص أبرزت صراعًا اجتماعيًا، فبمجرد انتشار خبر عودة خالهما المليونير من الولايات المتحدة الأمريكية، إلا وتغيرت معاملة الجميع لهما، فهاتفهما الذي ما كان يرن أبدًا، أصبح لا يتوقف عن الرنين من فرط المكالمات للسؤال عن حالهما

---

١ ـ امرأتان، مصدر سابق، ص ٢٦/٢٧/٢٩.

وعن موعد قدوم خالهما:

سنية :عجبك كده .. التليفون ما بطلش.

هدى: شفتي أزاي خالك خلى الناس يتصلوا بينا.

سنية: ناس منافقين؟ هدى: ليه؟.

سنية: فاكرين إنه هيحقق أحلامهم.(١)

فبينما تجتهد (سنية) في النأي والابتعاد عن الآخرين تسعى (هدى) إلى الاندماج في المجتمع حتى وإن كانت مدركة لحقيقة كل ما تقوله (سنية):

سنية:.... ساعات أحس انك غبية .

هدى: (وهي منفعلة) أنا مش غبية.. أنا فاهمة كل حاجة.

سنية: فاهمة إيه..؟.

هدى: فاهمة إن مصطفى كان يمثل عليّ انه فرحان.. وفاهمة انه طمعان في فلوس خالي ... فاهمة انه فاكر إن ورايا.. فاكر إننا معانا كنز وانه ممكن يستولي عليه .. فاكر انه يقدر يضحك علينا بشكل الحلو.

سنية: أمال ليه مستمرة معاه عايزه افهم!!؟

١ـ المصدر السابق، ص ١٩/٢٠.

هدى: لو ما حلمناش كنا نموت.. كنا ننتحر يا أختي احننا في زمن رديء. (1)

وعلى أية حال فإن الشخصيات التي استدعاها السيد حافظ في مسرحيته(امرأتان) جاءت من منظور واحد وملامح واحدة حتى نهاية المسرحية كما وضحنا سابقًا؛ كما أنها حملت قضايا سيكولوجية ألقى الكاتب الضوء عليها، وهي في النهاية عبارة عن إسقاط فني للمجتمع المصري أثناء حرب النكسة ٦٧ وانتظار حرب الانتصار ٧٣.

وقد جاءت الشخصية الثانوية متمثلة في شخصيات (الرجل المهم-فهمان-الصحفي) في مسرحية إشاعة، هذه الشخصيات الثانوية ارتكز عليها الكاتب في نصه المسرحي ليبرز الاستبداد بكل أنواعه وحب الذات.

فالصحفي أبو الكلام متعدد الأوجه والأقنعة لا يحمل أي مبدأ؛ بل يكتفي بالكلام الفارغ والخطابات الزائفة، إنه رمز لفئة عريضة من الإعلاميين والصحفيين العرب الذين يتقنون حرفة الكذب والثرثرة الكلامية.

وقد استطاع السيد حافظ أن يعبر عن فساد الإعلام من خلال

١- نفسه، ص ٣٣.

الحوار الذي دار بين الفتاة و الصحفي أبو الكلام، الذي كشف عن ملامح شخصية الصحفي:

الفتاة: أنت فنيت عمرك مع الملك كنت قلمه.. مع الثورة كنت قلمها مع كل رئيس كنت قلمه مع الشرق كنت شرقي مع الغرب كنت غربي.. وقلمك هو هو والحبر يتغير مرة أحمر مرة أخضر مرة أصفر.. مرة من دم الغلابة مرة بتبيع الغلابة مرة مع العبيد مرة مع السادة مرة مؤمن مرة كافر.. بس قولي أنت مين.

الصحفي أبو الكلام: ح أريحك وأشرحلك ببساطة (يفتح دولاب يخرج مجموعة أقنعة) الصحافة السياسية يا صبية.. لعبة بانية و مختفية.. والقضية ببساطة إزاي تحط على وشك قناع .. شوفي (يرتدي قناع) دا ملكنا يا جماله هل من التاريخ هلاله من بيت للأشراف من نسب الشجرة المباركة . (يخلع القناع) بص.. هوب شوف .. التاريخ اتغير أهو(يرتدي قناع آخر) الملك دا كان فاسد والثورة هي الحقيقة

والشعب هو الشعب.(١)

لعبت الشخصيات الثانوية دورًا مهمًا داخل النص؛ إذ إنها حاولت بشتى الوسائل والإغراءات إقناع مصباح الزمان بالتخلي عن مبادئه، والحوار الآتي يعكس صورة من صور هذه الإغراءات:

الرجل المهم: لما تخد منا بصحيح ممكن نقول عنك، أنك تصلح تبقى وزير، تبقى سفير، مسؤول جامعة.

مصباح الزمان: أزاي يعني

الرجل المهم: كل ما تتعاون معانا تقدر نخدمك أكثر.

الرجل المهم: ما أحنا بلدك شوف سمعان النعمان بقى سفير، شوف صاحبك مشتاق الزمان بقى وكيل وزارة.. أنت الوحيد اللي ما فهمتش وما غيرتش أفكارك.(٢)

إن السيد حافظ يحاول فضح وكشف هذه الشخصيات وتلاعبات السلطة التي تسعى إلى إذلال المواطن وغسل دماغه من الفكر الحر.

ولم يقتصر نمط الشخصيات الثانوية على هذه الشخصيات

١- مسرحية إشاعة، مصدر سابق، ص ٢٨/٢٩.

٢- المصدر السابق، ص ٩.

فقط؛ بل اعتمد الكاتب على شخصيات أخرى لها دورها داخل النص ومنها: الطالب الفاسد والزميل سمعان الزمان، ومشتاق الزمان، جاءت هذه الشخصيات بصورة رمزية تلقي الضوء على فئة معينة من الشعب تلهث وراء الماديات و ملذات الحياة بكل أصنافها غير مهتمة بالقيم والمبادئ النبيلة، إنها نموذج الخنوع لمغريات السلطة والاستسلام لتجبرها وتسلطها.

وتضمنت أيضًا شخصيات ثانوية منها: أفراد عائلة الفتاة (الأب والأم وابن العم)، وجاءت هذه الشخصيات لترمز إلى الاضطراب والتردد والحيرة وفقدان الثقة في ابنتهم، وهؤلاء هم السبب الرئيس في إثبات الإشاعة.

وبناء على كل ما سبق ذكره حول الشخصيات الثانوية تجد الباحثة أن هذه الشخصيات جاءت لغرض درامي محدد؛ لتلقي الضوء على فئات المجتمع المصري من أفكار ورؤى سياسية واجتماعية وأخلاقية ودينية.

٣) الشخصية النمطية:

تختلف الشخصية النمطية عن غيرها من الشخصيات الأخرى الرئيسة والثانوية، حيث تتميز بكونها عديمة التطور

أثناء الحدث الدرامي، فهي أقل أهمية عن باقي الشخصيات الأخرى حيث إنها "تفتقر إلى ما هو خاص وفردي وتستمتع بصفات محددة تطرح عموميتها، وهذا ما يسمح بالتعرف عليها بشكل مباشر وقبل أن تبدأ التصرف ضمن الحدث". (١)

نجد هذا النمط من الشخصيات في مسرحية ليلة فتح صقلية (محمد بن الجواري) حاكم صقلية الجديد، وهي شخصية تولت حكم صقلية في نهاية المسرحية لم تؤثر في مجريات الأحداث ولم تحتل مساحة في المسرحية ولم تسهم بأي دور داخل النص.

ففي مسرحية (الفلاح عبد المطيع) تجد الباحثة شخصية فاطمة حبيبة عبد المطيع، لن تهتز المسرحية بعدم وجودها، شخصية لديها دور فرعي استخدمها الكاتب كتقنية الفلاش باك لتذكر أحداثًا ماضية لعبد المطيع وعلاقته بها وقد استدعائها الكاتب من أجل الترويح الدرامي داخل النص.

وشخصية الشرطي أيضًا من الشخصيات النمطية التي ذكرت

---

١ - ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص ٢٧٣.

في المسرحية عندما أخذ عبد المطيع إلى السجن استعملها الكاتب من أجل تسليط الضوء على الانصياع التام لأوامر السلطة.

وفي مسرحية (الرقص على النار) جاءت شخصية (شربات) وهي صديقة طماطم زوجة (فاضل) ووظيفتها أنها تعمل دلالة، تبيع الملابس للبيوت والمحلات وهي شخصيات من وجهة نظر الباحثة جاءت بغرض الديكور فقط، تكتمل المسرحية بوجودها؛ لكن لا تختل بدونها.

وشخصية (صفية عبد القادر) التي تعمل مذيعة، خريجة كلية الألسن، تنتظر فرصتها لتحقيق الشهرة والطموح، فهي مذيعة جديدة بالتلفزيون، وهي في فترة التدريب الـ ٦ شهور، يتم تثبيتها في العمل، إنها قلقة جدًا وفي حالة هيستريا، خفيفة الحركة، تتحرك بسرعة وتأكل بسرعة.

وفي مسرحية (الميراث) جاءت شخصية الدكتور بوصفها شخصية نمطية جاء للعلاج وليس له حوار ودوره محدود في داخل النص.

وهي شخصيات وضعها الكاتب في المسرحية مكملة للنص المسرحي، ليس بإمكانها إحداث خلل في المسرحية إذا غابت

أو أزيلت، هي أقل تأثيرًا مقارنة بالشخصيات المحورية، وهي تعطي وظيفية درامية؛ لكنها ليست ضرورية، أي يمكن التخلي عنها أو تجنبها.

المبحث الثالث
فضاء الحوار المسرحى

الحوار الدِّراميُّ، يختلف عن الحوار في الحياة العادية، فالحوار في الحياة اليومية يستدعي الرتابة وطول الجمل والحشو والكلام المرسل بلا معنى؛ لكن الحوار الدرامي يعتمد على الجمل القصيرة في أغلب الأحيان والمجازات والكنايات والدلالات العميقة التي تستميل أفئدة المتلقي وتثير عواطفه نحو النص.

وما يميز المسرحية عن الرواية (الحوار)؛ لأنه يُعدُّ من العناصر الجوهرية التي يستخدمها المؤلف لربط أجزاء المسرحية وضبط فكرتها من خلال الحوار المتبادل بين الشخصيات الذي يؤدي إلى تنامي الحدث وتطور الصراع، خصوصًا إذا كان الحوار يدور حول قضية شائكة لها أيديولوجية وفكر خاص قائمة على الحجج المنطقية والبراهين والأدلة، هذا النقاش يخلق نوعًا من الإثارة لدى المتلقي.

إذًا الحوار في النص المسرحي الذي يصنعه المؤلف من خلال شخوصه يعتمد على خاصيتين، أولهما خاصية تعبيرية وهي تعتمد على الشخصيات داخل النص والنقاش الذي يدور بينهم؛ ليعبروا عن أفكارهم ومواقفهم الحياتية، فهذه

الخاصية تنحصر بين المؤلف وشخوصه على حين تأتي الخاصية الثانية تواصلية وهي وظيفة أساسية لأي فن، فمن خلال هذه الوظيفة يتلاقى (المبدع-النص-الجمهور) في علاقات تواصلية ومتبادلة، فالمبدع يضفي على شخوصه داخل النص قناعاته ورؤاه، والشخوص تعطي نظرة على المجتمع وتعريه أمام المتلقي، والمتلقي يشارك النص والمبدع في الرؤى والأفكار ويتأثر بها.

ومن هنا تستطيع الباحثة القول إن الحوار في الكتابة الدرامية لا غنى عنه في المسرحية لما له من دور وظيفي مهم بجانب الإرشادات المسرحية داخل النص، ومن وظائف الحوار أنه "يدفع إلى تطوير الحدث الدِّرامي وتجليته ومن ثَمَّ تنتفي وظيفته كعامل زخرفي خالص، ويمكن ملاحظة ما يقدمه الحوار من دور مهم في تنمية الصراع داخل أي نص مسرحي، كما يكشف الحوار عن سمات الشخصية النفسية، وما يميِّزها من مظاهر اجتماعية وثقافية.

كما يُولِّد في المشاهد الإحساس بأنه مشابه للواقع إلى حدٍ كبير، مع أنه ليس نسخة فتوغرافية للواقع المعاش، كما يوحي بأنه نتيجة أخذ ردود بين الشخصيتين المتحاورتين

(أو الشخصيات) وليس مجرد ملاحظات لُغوية تنطق بالتبادل. [1].

لذلك يجب أن يتسم الحوار في المسرحية بالصفة الدرامية، وإذا لم يقم الحوار على هذه الصفة، يخرج عن كونه حوارًا مسرحيًا؛ بل يصبح حوارًا عاديًا؛ لذلك يختلف عن الحوار في الفنون الأدبية الأخرى؛ لأنه يتصف بخصوصية الدراما الإقناعية المكثفة، فيستميل بها أفئدة المتلقي ويثير عواطفه نحو النص، فهو بمثابة مداخل وعتبات درامية تُعرض من خلالها أفكار المؤلف، وتساعد على تطوير الأحداث نحو العقدة ودفع الصراع إلى الأمام؛ لذلك" لا يعد الحوار حوارًا دراميًا إلا إذا ورد في سياق درامي وأدى وظيفة درامية محددة، في حين أن الحوار العادي يفتقر إلى الهدف الكلي، أو الأثر الكلي، ولا يحوي وحدة فكرية، أو عاطفية، تحكي الصراع الذي يصور الحوار من البداية حتى النهاية".[2]

١-بتصرف: إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مرجع سابق، رقم المصطلح ١٨٥، ص ١٠١.

٢- عز الدين عطية المصري: الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، إشراف: نبيل خالد أبو علي، ماجستير، الجامعة الإسلامية -غزة-فلسطين، ٢٠١٠، ص ٢٧٢.

ويمكن للكاتب أن يبتكر للحوار مهمات أخرى " كأن يدخل الغناء أو أن يقطع تسلسل الحكاية بمخاطبة الجمهور؛ لكنه لا يستطيع التخلي عن هذه الوظائف الثلاث، فهي القيد الذي لا بد أن يكبل يديه به حتى يكون نصه منتمياً إلى جنس المسرح".(١)

لذلك يستعين الكاتب بشخصيات كالحكواتي الشعبي، والرواة الذين يقصوا علينا الحكاية، والجوقة(*) وليس ذلك فحسب؛ بل يستعين بشخصيات كـ (المنادي/ المجموعة/ المجاميع/ الروَّاية/المؤرخ ...) لتقوم بالوظائف التي يقوم بها الراوي. وغالبًا ما يكون الحوار في المسرحية خارجيًّا أو ما يسمَّى بالديالوج المسرحي (Dialogue) ، وهو ذلك الحوار الذي

١-فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة أو الفعل، (د ط) . من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣، ص ١١١.

* - والجوقة –مسرحًا- مجموعة من المغنين أو الراقصين، أو الصامتين، أو المعلقين، تؤدي وظيفتها مجتمعةً أو تفاريق. وتشترك الجوقة في التمثيل: بتعليقها على الأحداث، أو بتحاورها مع الممثلين، أو بصمتها المعبر. انظر: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، إبراهيم حمادة، مصدر سابق، رقم المصطلح ١٦٤، ص ٩١.

يتولَّد عن" تبادل شفهي بين شخصيتين أو أكثر"[١] ويحمل في طياته العناصر الدرامية الأخرى.

فالحوار بمنزلة الوسيط، تتجمع العناصر الدرامية من خلاله، فيعمل على انسجامها وتفاعلها بعضها مع بعض، بوصفها الوسيلة التعبيرية بين المؤلف والمتلقي/ خشبة المسرح والجمهور، فهو بمثابة" أداة لتقديم حدث درامي إلى الجمهور دون وسيط، وهو الوعاء الذي يختاره أو يُرغم عليه الكاتب المسرحي لتقديم حدث درامي يصور صراعًا إراديًا بين إرادتين تحاول كل منهما كسر الأخرى وهزيمتها".[٢]

كما أنه مسؤول عن تطور الحبكة "فهو الذي ينقل المسرحية من التمهيد إلى العقدة ثم إلى الحل، وهو الذي يشكِّل جوانب الصراع ويعمقه ويدفعه إلى التأزم، ويقوم الحوار بمهمة التمهيد لحدث ويوجه سير الحكاية بوضوح وحيوية وتشويق، ضمن خطة معينة للوصول بها إلى نهاية القضية

---

١ - جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة عابد خزاندر، القاهرة، المشروع القومي للترجمة، ٢٠٠٣، ص ٥٩.

٢- عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، مرجع سابق، ص ١٥٩.

وإلى هدفها الأعلى ولن يتحقق للحوار تأدية هذه الوظيفة إلا إذا كانت كل جملة في الحوار من أول مسرحية إلى آخرها، مربوطة بالهدف الأعلى".[1]

وبالحوار يتعرف المتلقي على أفكار الشخصيات وعواطفها، وبالحوار أيضًا تُصارِع الشخصية خصومها وتصل بصراعها إلى النهاية المحتومة، فهو وسيلة التخاطب وهو الأسلوب واللُّغة التي تتحدث بها الشخصيات وأداة التواصل بينهما، والذي يدفع بالأحداث نحو هدفها.

إذًا "هو الذي يوضح الفكرة الأساسية للمسرحية ويقيم برهانها، ويحمل الشخصيات ويفصح عنها ويحمل عبء الصراع الصاعد حتى النهاية، ولكي يوجد الحوار لابد من أمرين: الأول وجود الصراع الصاعد فهو الذي يكسبه القوة والحياة، والثاني: معرفة الكاتب شخوصه معرفة عميقة شاملة؛ لأن الحوار ينبغي أن ينبع من هذه الشخصيات فتحمل خصائصها في ثناياه، فكل جملة يقولها الشخص ينبغي أن تفصح عمَّا هو الآن، وتومي إلى ما سيكون في

---

١ -فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة أو الفعل، مرجع سابق، ص ١١٢.

المستقبل".(١)

ومن ذلك الحوار الذي دار بين فكتور وفيمي في مسرحية "ليلة فتح صقلية" الذي يشكو فيمي فيها إلى فيكتور ما وقع عليه من ظلم من دخول إيزابيل الدير رغمًا عنها لمنعها منه فهو يحاول خطفها إلى جزيرة سيراكوز:

فيكتور: إلى جزيرة سيراكوز عند أهلك وأقاربك ... أنسيت أنها تابعة للإمبراطورية وأن حاكم سيراكوز لا يحبك لأنك رفضت أن تشاركه التجارة.

فيمي: إني لا أخافه- هذا حاكم ضعيف سكيِّر. وهو نصاب لا يحب التجارة بل ينصب على الناس.

فكتور: إذا هربت إلى هناك سيقضي عليك.

فيمي: سأهرب إلى أي مكان.

فكتور: تهرب من أي أرض؟ أنت في أرض الإمبراطور ميخائيل الثاني إمبراطور بيزنطة وفي أي إقليم ستهرب أمرًا بالقضاء عليك.(٢)

١-علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ط ١، مكتبة مصر، (د. ت)، ص ٨١.

٢- ليلية فتح صقلية، مصدر سابق، ص ٣.

اتسم الحوار السابق الذي دار بين فكتور وفيمي بالفصاحة والقناعة والبرهان، حيث يتضمن الحوار فكرة خطف إيزابيل مغرمة فيمي، حيث إنه يريد الزواج منها؛ لكن أباها ذهب بها إلى الدير رغمًا عنها لمنعها من فيمي.

وهنا الكاتب من خلال الحوار يُظهر ملامح الشخصيات، فجاء (فكتور) الصديق الوفي المخلص لفيمي الذي يحس بمشاعر المعاناة التي لاقاها صديقه من عدم حصوله على إيزابيل ومنعها منه، فكان الملجأ الوحيد لهذا الحبيب المعذب، الذي يسمع منه ويحاوره بلغة العقل في حين تغيب عن فيمي لغة العقل وتحضر عنده لغة العاطفة فهي المتحدثة بلسانه، ومن ثمَّ تصبح شخصية (فيكتور) المحور الأساسي لمساعدة فيمي.

وأيضًا من خلال هذا الحوار يلاحظ أن الكاتب ربط الحوار بالحدث التاريخي وأبرز الظلم الذي نال المسيحيين خوفًا على المناصب، وبيَّن كيفية استخدام الدين للأهواء الشخصية والتخفي خلفه؛ كما تميزت لغة الحوار بالعامية المرتفعة عن الانحطاط والمبتعدة عن اللغة الفصحى.

فيمي: أنا تعبان يا فكتور تعبان... هذا العالم يضيق في عيني

وفي صدري يكاد يشتعل وقلبي ممزق أشلاء على وجه الأرض.

فيكتور: فيمي- فيمي يا صديقي كل المحبين يعذبون... ويبكون ويسهرون ثم سرعان ما ينسون.

فيمي: انسى.. انسى إيزابيل .... عروس صقلية أجمل بنات صقلية. أنساها وهواها يعصف بقلبي ويهز روحي ويصرخ في دمي إني أحب إيزابيل يا فكتور.. فكتور يا صديقي أنت قاس القلب.

فيكتور: أنا أتمزق من أجلك يا فيمي.

فيمي: تتمزق من أجلي.

فكتور: نعم.(١)

يكشف الحوار عن الحالة النفسية التي وصل إليها البطل فيمي من يأس وألم أحاط قلبه، وعذاب من الاشتياق والظلم الذي طاله من والد إيزابيل الذي حرمه من حبيبته. ويظهر هنا مدى الضعف الذي هيمن على البطل بسبب عجزه عن الزواج من حبيبته، وهذا صوت الأنين، أما صوت

١- ليلية فتح صقلية، مصدر سابق، ص ٣.

الرحمة ظهر عند فكتور الذي أحس بمعاناة صديقه فيمي.
وفي مسرحية "حكاية الفلاح عبد المطيع" تظهر المناجاة في صورة حديث "عبد المطيع مع حماره"، وهل يفهم من ذلك مدى ضيق أفق فهم الإنسان وشعوره، حتى يلجأ الإنسان إلى الحيوان للحديث معه، أم ضيق آفاق الحديث نفسه ومدى الظلم والقمع المهيمن على هذا العصر، فخاف الإنسان الحديث، وقرر الحديث مع الحيوان الأخرس الذي لا يجيب، أم كانت حلول البشر كلها لإنقاذ الإنسان من شكواه باءت بالفشل، فقرر الإنسان اللجوء إلى الحمار للحديث معه، أم صوَّر الإنسان نفسه بالحمار، محاولة إيصال مدى القسوة والقمع ومرارة الصمت السائدة في هذا العصر (عصر عبد المطيع والسلطان الظالم قنصوه الغوري) الذي يتحكم في الإنسان كأنه دُمى يحركها حسب أهوائه، وهنا تظهر عمق رؤية الكاتب في استخدام الديالوج الخارجي في حديث الشخصية مع الحمار.
عبد المطيع: أعلم أنك غاضب، عندما تكون عاطلاً تغضب مني... من الدنيا .. من كل شيء ... السبب ليس مني ... لست مسئولًا عن شيء مما حدث أتفهم؟.

ينهق الحمار.

أنت تفهم أكثر من أي شخص في هذه الضاحية ...

(ظهور أم بثينة وهي تراقبه وهو يتحدث إلى الحمار دون أن تنطق).

عبد المطيع: أنت تفهم أكثر من رئيس الشرطة وشهبندر التجار ومن أم بثينة.

(تبحث أم بثينة عن عصا بجوارها... فنجد عصا حطب تحملها في يدها).(١)

هنا الشخصية عبَّرت عن فكرها وفلسفتها في الحياة بصورة حقيقية لا تقبل التزييف من خلال مخاطبة الحمار في جمل حوارية تحمل واقع مرير تعيش فيه الشخصية ونظرتها إلى المجتمع المحيط بها، فهو يحاول جاهدًا إبراز الواقع بصورة عقلية تمتاز بالصدق الفني ليصل بها إلى الحقيقة من خلال حواره مع الحمار، فهنا جعل الكاتب الشخصية تُفصِح عن أيديولوجيتها بشكل طبيعي، وعن مكنوناتها الداخلية، فقد جعلها في حالة يأس.

١ـ الفلاح عبد المطيع، مصدر سابق، ص ٣.

ثم ينتقل إلى الحوار الكوميدي لِيُهدأ من الوضع الساخن والمناجاة المؤلمة الدائرة في عقل البطل الرافض لنظام الحكم، فيدخل الحوار الكوميدي لتهدئة الأوضاع ممزوج بالآلام والتوهة التي تحيط بالبطل من كل الجهات: من الحياة الظالمة والوضع المستبد والفقر الذي أحاط به ومن زوجته وغياب التفاهم ورغبة الحب وظلم النصيب الذي أصابه بسبب رفض والد فاطمة تزوجيه لها وكثرة الأولاد رغم ضيق الحال المادي:

أم بثينة: يومان ... وأنت كسول مثل السياسيين وكُتَّاب القصر، وأنت لا تحب أن تكون سياسيًا أو كاتبًا في القصر ولا عبدًا عند أم بثينة.

(ينظر فيجد أم بثينة حاملة العصا ... يلتفت في الاتجاه الآخر وكأنه لا يراها).

عبد المطيع: أنا كنت أمزح يا حماري ... أنا وأنت فأنت بالطبع حمار وأم بثينة زوجتي.

أم بثينة: كف عن خداعي يا رجل يا ملعون .. يا منافق يا

كسول .. يا مخادع. [1]

ثم يظهر حوار آخر داخلي بين (عبد المطيع وزوجته) وهو حوار سياسي بحت؛ لكنه بلغة بسيطة تكاد تكون بين كل الأزواج في البلاد الفقيرة المظلومة المنهوبة المنهوكة وهو حوار مادي يتحول لنقاش سياسي من الدرجة الأولى؛ ليظهر أن المعاناة تخلق الفلسفة، وأن الألم والقهر النفسي يتولد من رحم الظلم والكره لهذه البلاد التي لم تعط الفلاح عبد المطيع حقه في الحياة.

عبد المطيع: لماذا لم تأخذي حطب من الجيران؟

نفيسة: لن أذهب إلى فاطمة ولن أحادثها ولن أذهب إلى السوق لأنه ليس عندي شيء لأقايضه لا عندي نقود.

عبد المطيع: نقود- نقود. نقود.. ليحرق الله النقود واليوم الذي ظهرت فيه النقود.

نفيسة: المال يا سيدي هو لغة العصر.

عبد المطيع: العصر الذي يقم فيه الرجل بالمال هو عصر مختل سافر وجبان.

نفيسة: هذا هراء كلام ساذج وسخيف لا يقبله أي رجل

١- الفلاح عبد المطيع، مصدر سابق، ص ٣.

عاقل.

عبد المطيع: إذا دعيني أنام.[١]

وهنا ينتهي الحوار بالاستسلام والهروب من الواقع بالحل الأمثل والمتاح وهو النوم، عندما يكون الحديث غير مجدي، ويسيطر العجز على اللسان والكلمات والفعل، يصبح النوم هو الحل، لذلك ذهب البطل إلى النوم بعد حديث طويل لم يتعد حدود هذه الغرفة الفقيرة، والزوجة بعيدة كل البعد في التواصل مع زوجها.

ومن هنا تستطيع الباحثة القول إن الحوار من الأسس والدعائم الذي يقوم عليه البناء الدرامي فبواسطته تتبلور الأحداث وتتطور؛ كما أنه يسهم في رسم معالم الشخصية وحالتها النفسية.

ومن الملاحظ من خلال هذه المسرحية أن السيد حافظ اعتمد فيها على عناوين مرتبطة ارتباطًا كبيرًا بمضمون النص، فجاء العنوان الأول معنون بـ(ممنوع أن تضحك.. ممنوع أن تبكي)، والثاني (هو حكاية الفلاح عبد المطيع) يركز العنوان الأول على الحدث العام وهو منع الضحك ومنع البكاء، ففي

---

١ المصدر السابق، ص١٢.

كل الحالات منع وتحكم وكتم للحريات، بينما ركز العنوان الثاني على اسم البطل المحكي عنه.

في هذه المسرحية لجأ السيد حافظ إلى التراث الشعبي فاستحضر أحد وجوهه وهو الراوي، ذلك القاضي الشعبي الذي يعرض على جمهوره سيرة عنترة وابن ذي يزن وغيرهم من السير في فضاء تتألق فيه المرويات والشعريات والمرتجلات واللغات الجسدية.

يتدخل الراوي أكثر من ثماني مرات في المسرحية، يظهر في البداية للإعلان عن بداية الحكي والتمهيد لأحداث المسرحية بتحديد زمانها ومكانها وبطلها وبدايتها، وفي الفصل الثاني يتدخل ليعطي مؤشرًا على انتقال أحداث المسرحية إلى مكان آخر ودخول شخصيات أخرى حلبة الصراع.

أثارت طبيعة اللغة في مختلف المجالات الإبداعية وبشكل أكثر حدة في المسرح، ثورة من ردود الأفعال تجاهها، خصوصًا بعد أن ظهر من المثقفين والمسرحيين يدعون إلى استعمال العامية من أجل تحقيق تجاوب أكثر مع الجمهور والتمكن من الالتحام بقضايا الطبقات الشعبية وهمومها،

وهذا ما أثار حقيقة كثير من المثقفين المبدعين الذين يزعمون أنهم يتحركون من منطلق الدفاع عن لغة الضاد لغة القرآن وأن اللغة الإبداعية يجب أن تحافظ على فصاحتها.

أما السيد حافظ في مسرحية (الحاكم بأمر الله) وظف اللغة بشكل زاوج فيها بين العامية والفصحى وذلك حسب ما يستدعيه مقام ثقافة الشخصية وموقعها الطبقي وهو ما يحدد اللغة التي تتواصل بها الشخصية، كما تسهم الفضاءات والأمكنة هي الأخرى في تحديد طبيعة اللغة التواصلية، فالحي الشعبي (إمبابة) ليس هو قصر الخلافة.

وهكذا يأتي "الحاكم بأمر الله" في دكان "فتحي" ويظهر الكاتب الأحياء الشعبية في القاهرة التي تتجلى عن الفصحى، يشارك الحاكم جلساءه الحديث بالعامية، وفي هذا دلالة على حب الخليفة لشعبه، فينزل إلى مستواهم، ومن ثَمَّ يزول بين الشعب والحاكم حاجز الرهبة والخوف، فيجرأ الجميع على الإفصاح عن مواقفهم أمامه.

وفي مسرحية (وسام من الرئيس) ألقى الكاتب الضوء من خلال الحوار على جيل ما بعد تحرير دول الخليج.

بدر: فاضل مين.

فاطمة: فاضل جوزي.

بدر: أنت متجوزة.

فاطمة: أيوه يا خويا فاضل كان عندكم... أنت مين يا خويا.

بدر: أنا من البلاد المحررة.

فاطمة: يا أهلاً وسهلاً.

بدر: أهلا فيك.

فاطمة: مش جوزي فاضل كان هناك.(١)

ومن الحوار الذي دار بين فاطمة وبدر الخليجي حول زوجها فاضل يظهر الدور الحيوي الذي قام به فاضل في حرب تحرير الخليج وأنه قد منح نتيجة ذلك وسام الرئيس.

تدور فكرة المسرحية حول حكاية بسيطة (فاضل) ذلك البطل الذي شارك في حرب التحرير، والذي أوشك على التضحية بنفسه في سبيل تحرير البلاد العربية، بدليل ما أصابه من جراح بالغة أقعدته مدة ليست بالقصيرة بالمستشفى العسكري، لم يوفِ حقه، ولم ينل من المكافأة غير وسام من الرئيس وصورة تذكارية معه تم نشرها بالجريدة فضلاً عن حوار تلفزيوني أجرته معه المذيعة (صفية محمود).

١- وسام من الرئيس، مصدر سابق، ٥٧.

فتقول (صفية محمود) في هذا الصدد معبرة عن افتخارها به ومعللة سبب اختياره لإجراء حديثها معه.

صفية: علشان أنت يا فاضل أول جندي رفع العلم وأول جندي دخل وأول جندي عمل عمليات عسكرية مع المقاومة ورجع صح".[١]

وهو شخصية تميل إلى روح الدعابة حتى في أحرج لحظاتها، وجاء ذلك من الحوار الآتي الذي أظهر ملامح الشخصية.

محروس: شيل الكشك.

فاضل: أنت بتهزر.

محروس: لا مابهزرش.

فاضل: والكشك تاعبك في إيه بس؟ الكشك دا وهو هنا بيوجعك يعني! بيقرصك في حاجة![٢]

وبين تفكه الخارجي وتمزقه الداخلي يعاني فاضل عذابًا قاسيًا ويتجرع مرارة التهميش من كل حدب وصوب، ويبحث عن الحق والفضيلة في زمن غابت عنه القيم السامية.

١- المصدر السابق، ص ١٥.

٢- نفسه، ص ٤٣.

وفضلًا عن هذا، فهو نموذج الإنسان البسيط حياة وحلمًا إلا أن الخيبة هي التي تتحقق له دائمًا، فتحاصر حلمه وتغدر حياته، وإلى جانب هذه الشخصية التي احتلت مركز الصدارة تحضر من خلال الحوار شخصيات أخرى لا تقل أهمية إلا أنها لا ترقى إلى أهمية فاضل؛ لكن أسهمت بطريقة أو بأخرى في بلورة الحدث.

العمدة: نعم (يشد الشيشة من يده) في إيه يا غفر؟.

الغفر: الواد فاضل عبد السميع.

العمدة: مات.. يا حول الله يا رب. أيوه الله يرحمه كان
صاحبي .. مراته سافرت لمصر وقالت دا مات ؟
شهيد والشهداء في الجنة .. ح نسمي باسمه
المدرسة الابتدائية ونعمله صوان .. دي حرب
التحرير والشهيد من عندنا يعني إن الدم بتاعنا هناك
.. لا حول ولا قوة إلا بالله.

الغفير: فاضل عبد السميع مامتش.[1]

يستشف من الحوار السابق الذي دار بين العمدة والغفير أن العمدة ينتظر خبر موت فاضل عبد السميع، والعمدة هو

١- المصدر السابق، ص ٣٢.

المسئول الأول عن أكل حق فاضل بالباطل وهو شخصية إجرامية في كل تصرفاتها داخل النص، وجملها الحوارية توحي بالأنانية والجشع؛ لكنه يتظاهر بالتدين في حين أنه لا يخاف الله.

وهذه الشخصيات ظهرت ملامحها وسماتها من خلال الحوار الذي كشف عن أفعالها وتناقضاتها الفكرية داخل النص.

فاطمة: شوف يا أخويا ... دا وسام خده جوزي فاضل ... خده من الرئيس ... دا بطل حرب التحرير.

فاضل: ودا بطل حرب أكتوبر حرب خمسين دبابة.

عبده: أهلاً وسهلاً.

فاضل: للموظف- وأنت!

الموظف: أنا بطل الانسحاب.

فاضل: نعم.

الموظف: أنا انسحبت سنة ٥٦ وانسحبت سنة ٦٧ واتزنقت في الثغرة سنة ٧٣. (١)

إنه حوار يلامس الواقع العربي من عدة زوايا غطاه السيد حافظ بثوب من الغرابة وهو يضع الأبطال موضع البؤس

١- المصدر السابق، ص ٤٥/٤٦.

والضعف، في حين يجد قانون الانسحاب ويروع دُعاته إلى مصاف التسلط والتحكم في مصير الأبطال الحقيقية، وهكذا تعبِّر الحوارات وتكشف دلالات التغريب الملحة بالواقع العبثي.

حيث جعل شخصية (فاضل) تتحدى الواقع وتحاول تحطيم صخرته، يتحرك في دائرة مغلقة، يحاول فك طلاسم واقع غامض، محمل بمظاهر العبث، عبث الإنسان المعاصر.

ومن هنا يستتشف أن لغة الحوار (الكوميدي) نالت مكانة مائزة في أعمال السيد حافظ المسرحية، لا تقل أهمية عن لُغة الحوار التراجيدي في بلوغ الهدف والغاية، وجاءت هذه السمة مقترنة باللُّغة العامية البسيطة السهلة ذات الجمل الطويلة والقصيرة، لتناسب الشخصية الحاملة للحوار، ولتعطي نوعًا من الإعجاب والتشويق للمتلقي وظهر هذا كله في مسرحية (وسام من الرئيس).

إن القضية الرئيسة التي يناقشها السيد حافظ في هذا النص قضية الصراع الطبقي والمساواة بين الطبقات الاجتماعية، وإقامة العدل الطبقي ودور الدولة تجاه مواطنيها من توفير سُبل الحياة من (مأكل ومشرب وملبس ومسكن) وهي

متطلبات بسيطة للإنسان.

شخصية (فاضل) الضائعة موجودة بشتى في زحام الحياة، تتطلع إلى القيم السامية فيكون نصيبها وابل من العذابات والوحشة والمعاناة التي تحول بينها وبين تلك القيم السامية. وهكذا تجد نفسها في حذو واحد من حذوا حذوها، حيث كان مصيرها واحدًا، هو الخلود بدار المجانين إلى أجل غير مسمى، كان حصولها على الأوسمة أول محطة في رحلة العبث وكانت آخر محطة منها هي دخوله مستشفى المجانين وبعيدًا عن هذا الموقف الصادم من الواقع المرير يوضح الكاتب مدى معاناة صاحب القيم والمبادئ في مجتمع متناقض أيديولوجيًا وفكريًا يعاني من خلالها مآسي وتضحيات لا جودة منها في تغير الواقع الصارم، وهنا السيد حافظ يجعل من البطولة الجماعية هي الحل والنجاة وحلقة التغير نحو الأفضل.

إن المتتبع لأعمال الكاتب السابقة يلحظ أن لغة الحوار عنده لغة سلسلة بسيطة تحتفظ باللغة المهجنة في مواضع تناسب الطبقة الاجتماعية وتناسب لقضية المطروحة وتبيِّن المغزى من توظيفها، ومن ذلك:

بهية: إبراهيم العائد.

إبراهيم: نعم إبراهيم العائد (يمسك يديها يقبلها .. لا تتحرك .. ينظر لها .. يقف) اسمي ما زال على باب الشقة .. شقتنا .. الستائر نفسها .. اشتريناها من سوق الموسكي .. يومها كنت تفاصلين مع البائع .. أتذكر هذا جيدًا. (١)

إبراهيم: (يقف على مقعد) أتذكرين يا بهية عندما كنا في كلية الطب.. عندما خرجنا بالمظاهرات كنت اهتف وأنت خلفي.. والجميع خلفي.. أتذكرهم جميعاً كانوا خلفي يسقط الاستعمار وفى نفس واحد وبصوت واحد.. هتفوا.. وضربوا.. وسقطوا .. وماتوا.. وسجنوا.

(وهو يقترب منها) خمسة عشر عامًا.. خمسة عشر عامًا بعيدًا عن هذا المكان.. أعيش بعيدًا.. ألقينا بثمار أفكارنا في أرض الهموم في أرض التناقض كي تطرح الوضوح وتطرح الأمل وتطرح العطاء.. ألقينا بعمرنا من أجل هؤلاء الذين..

---

١) من الذي يدق الباب، مصدر سابق، ص ٢.

الذين... (١)

ومن خلال الحوار السابق المليء بالجمل الحوارية الطويلة تارة، لها غرض وهو توضيح مدى سرد البطل لهذه الذكريات التي عاش على ذكرها طوال فترة السجن الطويلة والتي سيعقبها ألم.

ويظهر الكاتب من خلال هذا الحوار فكرة الحنين إلى الماضي وذكريات الحب ورغبة الزوج في إيصال مدى الحب الذي يكنه لزوجته وحالة السعادة التي شعر بها لخروجه من المعتقل ويعقبها ندم على السنوات التي ابتعد فيها عن زوجته.

الكاتب عندما يجيد استخدام تراكيب الجمل الحوارية من خلال انتقاء ألفاظها وحروفها وترتيب الجمل بعضها بعضا، يجعل المتلقي يستشعر درجة الصوت في هذه الجملة التي بالطبع تبرز الحالة النفسية للشخصية وتبرز مدى قناعاتها وتناقضاتها مع الطرف الآخر.

ومن هنا تستشف الباحثة درجة الصوت المنخفضة الظاهرة في الجمل الحوارية ونغمتها الناعمة المتماشية مع شدة

---

١) السابق، ص ٤.

الاشتياق والحنين، تظهر السلاسة في الانتقال من جملة لأخرى عند قراءة المتلقي للنص.

إبراهيم: لقد نسيتني... ومن العيب أن تنسيه الآن... هل انتهى دوره.

بهية: لم أنساك... أظافرك ما زالت في كتفي .... صوتك ... حنانك.

بهية: لم ترسل لي يا إبراهيم تخبرني عن ميعاد خروجك ... حتى أخبره بالذهاب.

إبراهيم: لم تفكري في زيارتي مدة ١٥ عامًا.

بهية: كاذب.

إبراهيم: نعم.

بهية: كاذب ... لقد أرسلت طلبًا إلى ضابط المباحث ثم طلبًا إلى ضابط السجن ثم طلبًا إلى مكتب أمن الدولة بتوسل. طلبًا واحدًا هو أن أراك وطلبًا إلى وزير الداخلية وإلى نائبه وإلى رئيس الجمهورية لم يصلني الرد من أحد.

إبراهيم: اخرسي ... اخرسي يا كاذبة ... لقد أرسلت طلبًا واحدًا هو الطلاق وافقوا عليه.

بهية: كاذبة- نعم ومش فاجرة... لقد أردت أن أعيش مع غيرك طلبت الطلاق ما معنى الانتظار لمدة خمسة عشر عامًا.

إبراهيم: ما معنى السجن لمدة خمس عشر عامًا.

بهية: ما معنى أن أقول لهم دعوني أن أرى زوجتي يرفضون دعوني أنفصل عنها يوافقون.

إبراهيم: ما معنى أن يظل المرء بلا غد. (١)

يظهر من خلال الحوار الدرامي السابق مدى خيبة الأمل المسيطرة على البطل، لم ينل البطل الظلم من بلاده فقط؛ بل من زوجته وحبيبته، تمنى الخروج من السجن لأجلها، فجارت عليه بلاده، ورغم حبه لزوجته جارت عليه أيضًا.

وكأن الكاتب يحاول من خلال هذا الحوار إيصال أن الحب دائمًا ما يكون وسيلة للتعب والمرض والألم ووسيلة للعذاب وضريبة للحب والإخلاص، سواء سجن البلاد أو سجن النفس الذي تقيد به منذ معرفته خيانة زوجته له.

جمل حوارية مؤلمة ومخزية للبطل، في أي ظلم وقع هذا المسكين؟ بمن يثق وكل الأحبة قد أخذوا نصيبهم من قتله،

---

١) من الذي يدق الباب، مصدر سابق، ص ٨/٧/٦.

بمن تكون الثقة بعد الأم والزوجة؟، بلاده التي واجهت حبه لها بالسجن، وزوجته التي تخلت من أجل إرضاء جسدها.
وأتساءل هل اللوم هنا على الزوجة أم على البلاد أم حاول الكاتب أن يجمع بين البلاد والزوجة بصورة غير مباشرة؛ ليظهر كم الظلم والألم الذي نال هذا المناضل في حبه.
استطاع الكاتب بكل سحر انتقال مشاعرنا من السعادة والحب والندم والألم والخيبة، انتقال سلس؛ وكأنها سيفونيه مختلفة لا تسير على وتر واحد، مشاعر الزوجة الغريبة التي أكل الانتظار مشاعرها، أكل حتى إنسانيتها، فهي نادمة لكنها ليست عائدة عن ذنبها، هي فقط تريد الصحبة والرفقة.
وهنا ترجح الباحثة أن الكاتب رمز بالزوجة بمصر بشكل غير مباشر، هي جارت وخانت وتخلت وتركت كل الأحبة وتمسكت بمن يجاورها ويصاحبها ويلبي نداء الجسد فقط لم تعد ذات روح تهتم بل تخلت عن روحها، ونتساءل هل هي أيضًا ضحية أم مجني عليها؟.
والزوجة مذبذبة المشاعر ما بين الحب والذكريات والواقع المهين فاختارت الواقع بقسوته. هل يرمز باسم بهية هنا إلى بلاده الظالمة المغلوب على أمرها المتناقضة المذنبة

الفاجرة؟.

وهل هي مذنبة أما البعد والوحدة هما العامل الذي حولها إلى هذا الحال لا نعلم هل نكون منصفين لها أم؟ نظلمها ونجعل منها خائنة مجرمة باعت الحب بأبخث الأثمان أم ضحية مجتمع لا يعرف قيمة الحرية.

وفي مسرحية الميراث، جاء الحوار اجتماعيًا من الدرجة الأولى حيث عبَّر من خلاله على أيديولوجية المجتمع المصري الأصيل من خلال الجمل الحوارية التي دارت بين حياة المسنة وزوجها المسن عبد الكريم ورعايتها له وفي المقابل يلقي الكاتب الضوء على ظاهرة اجتماعية انتشرت في الآونة الأخيرة وهي (عقوق الوالدين) التي ظهرت نتيجة قسوة الحياة وصراعها مع الإنسان وهو ترك الوالدين دون مراعاتهم والحفاظ عليهم واللجوء إليهم ومرافقتهم وعدم تركهم.

حياة: يا خويا ياما بيجي وأنت بتكون في القهوة أو في الديوانية مع أصحابك.

عبد الكريم: جايز.

حياة: (تحدث نفسها بلاي باك) أوعى تصدقني أنا بأكذب

عليك يا عبد الكريم .. إسماعيل ما بيجيش ولا عائشة ولا ولادها .. أنا اللي دايمًا أخطف رجلي وأزورهم مقدرش أقولك تعال نزورهم وأنت كبير العيلة.

عبد الكريم: (تحدث نفسها فلاش باك) لازم أصدقك أن الأولاد بيجوا ويزروكي حتى أنا بروح من وراكي هناك علشان أشوفهم مقدرش أقولك تعالي نزورهم وأنت كبيرة العيلة وكل ما أروح ما يورونيش الأولاد وأقعد ساعة في الصالون ما أشوفش حد وامشى.[١]

استخدم الكاتب في هذا الحوار تقنية المناجاة وهو حوار الشخص مع الأنا (الذات) "وهو تكوين كلامي، فردي الروح، يلقى، أو يكتب، وبهذا فهو يمثل كلام متحدث واحد"[٢]، وتبرز المناجاة في هذا الحوار كم الحيرة والحسرة من قبل (حياة) على حالها وحال أبنائها وحال زوجها أيضًا في اشتياقه لأولاده وأحفاده، ظهر ذلك في قرارة نفسها دون سماع صوتها.

عبر الحوار السابق الذي دار في نفس حياة يتضح أن الكاتب

١- من الذي يدق الباب، مصدر سابق، ص ٣.

٢-إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مرجع سابق، رقم المصطلح ٦١٧، ص ٢٧١.

عبَّر عن المكنون النفسي لشخصية حياة باستخدام الألفاظ العاطفية الفصيحة السهلة التي تعبِّر عن مدى الحزن والمأساة التي تعرضت لها هذه الشخصية نتيجة اغتراب المجتمع الأسري عنها، فجاءت جُملها الحوارية مطعمة بالعواطف الحزينة التي تبرهن عن معاناة هذه الشخصية.

إنَّ المتتبع لأعمال الكاتب المسرحية، يلحظ أن لُغة الحوار عند السيد حافظ لها خصوصية فريدة في طرح القضية والرؤى الشخصية تجاه الواقع المعيش؛ لذلك اتسمت لغة الحوار بسمات خاصة تتميز بها.

ومن هذه السمات نزعتها نحو القالب (الكوميدي الساخر) فقد ضمَّت الكثير من نصوصه المسرحية ملامح كوميدية أثَّرت في لُغة الحوار لتناسب القضية المطروحة ولتبيِّن المغزى منها،

جاء هذا الملمح مقترنًا باللغة العامية تارة والفصحعامية تارات أخرى ذات الجمل القصيرة والطويلة، فهي لم تأت اعتباطًا؛ بل جاءت لخدمة موضوع المسرحية، وهذا ما يلاحظ في مسرحيات السيد حافظ معظمها، ومنها (الفلاح عبد المطيع، وسام من الرئيس، الميراث، إشاعة، من يدق

الباب، الحاكم بأمر الله..) فقد استلهم الكاتب في هذه المسرحيات شخصيات اجتماعية مهمشة وتاريخية في ثوب كوميدي، وعبر حوارات درامية قصيرة مكثفة ذات طابع شعبي وطويلة أحيانًا لتكشف عن ملامح الحدث، وتطوير الحبكة الدرامية، ولتصيب الرؤية التي يسعى إليها الكاتب المسرحي.

وهكذا تميَّز الحوار عند السيد حافظ بالتسلسل في الإفصاح عن الفكرة وإبراز سمات الشخصيات، كما أن الجمل الحوارية جاءت سهلة بسيطة بعيدة عن التعقيد يتقبلها كل طوائف المجتمع الكادحين منهم والمثقفين.

الخاتمة

تناولت هذه الدراسة الفضاء الدرامي وآلية إنتاج المعنى في مسرح السيد حافظ-دراسة فنية، وقد توصلت الباحثة من خلال الوقوف على تجربة السيد حافظ المسرحية والكشف عن القضايا التي أفرزتها هذه التجربة، بمجموعة من النتائج؛ أهمها:

-تقاربت وظيفة الفضاء الدرامي في أعمال السيد حافظ المسرحية من وظيفة الحوار؛ إذ إن الفضاء الدرامي أسهم في قراءة نصوص السيد حافظ المسرحية، وأبرز قضاياه الإنسانية.

-اتضح من خلال الفضاء المتخيَّل موقف الكاتب الرافض لكثير من سلبيات المجتمع، وكانت أعماله المسرحية بمثابة الاستغاثة في وجه هذه السلبيات كما انحاز إلى الطبقة الفقيرة والمهمشة وجاءت أعماله المسرحية مجسدة لأحوال هؤلاء المهمشين.

-هيمن الفضاء الدرامي الداخلي على مسرح الكاتب، فصب

عليه جلَّ اهتمامه على حساب الفضاء الدرامي الخارجي.

-من خلال فضاء العناصر الدرامية داخل أعمال الكاتب المسرحية، برز اهتمامه بقضايا الظلم بأنماطه المختلفة؛ كما أفرز هذا الفضاء الفساد الجامعي والفساد النظامي والفساد الأخلاقي.

-اتضح من خلال فضاء الحوار أن الكاتب مزج بين الكوميديا والتراجيديا وظهر ذلك في مسرحية الفلاح عبد المطيع والرقص على النار؛ ذلك للتخفيف من حدة الصراع والألم والغضب الذي وصل إلى المتلقي.

-جاءت لغة الكاتب بعيدة عن التعقيد، وسيطة بين الفصحى والعامية في كثير من مسرحياته وظهر ذلك في مسرحية الميراث وليلة فتح صقلية.

-اعتمد الكاتب على صورة المرأة في معظم مسرحياته، وجعل منها شخصيات رئيسة مؤثرة على سير معظم الأحداث، ونوَّع بين ملامحها وصفاتها وأنماطها، وجعلها رمزًا للدولة، وظهر ذلك في مسرحية إشاعة، ومن يدق الباب، ووسام الرئيس، وليلة فتح صقلية، وامرأتان.

-ظهر من خلال فضاء اللغة أن الكاتب اعتمد على اللغة

الشعورية؛ لإيصال فكرته من خلال تعايش المتلقي وجدانيًّا مع الشخصيات، فقد حاول جعل لغة الحوار مشبعة بنفسية الشخصيات حتى تكون أكثر تأثيرًا في نفس المتلقي، وظهر ذلك في مسرحية وسام من الرئيس.

-استحوذت فكرتا (البحث عن الحرية ومواجهة الظلم والقهر بكافة أنماطه) على مساحة كبيرة في مسرح السيد حافظ.

وعلى كُلّ إن الكاتب المسرحي السيد حافظ يمتلك قدرة هائلة من الإبداع الأدبي ثريٌّ بالرؤى الفكرية والسياسية والاجتماعية.

ببليوجرافيا الكاتب السيد حافظ
وأهم أعماله في المسرح والرواية

- من مواليد محافظة الإسكندرية جمهورية مصر العربية ١٩٤٨
- خريج جامعة الإسكندرية قسم فلسفة واجتماع عام ١٩٧٦/ كلية التربية.
- أخصائى مسرح بالثقافة الجماهيرية بالإسكندرية من ١٩٧٤/١٩٧٦.
- حاصل على الجائزة الأولى في التأليف المسرحى بمصر عام ١٩٧٠.
- مدير تحرير مجلة (الشاشة) (دبى مؤسسة الصدي ٢٠٠٦–٢٠٠٧).
- مدير تحرير مجلة (المغامر) (دبى مؤسسة الصدي ٢٠٠٦–٢٠٠٧).
- مستشار إعلامى دبى مؤسسة الصدى (٢٠٠٦–٢٠٠٧).
- مدير مكتب مجلة أفكار بالقاهرة (الكويت).
- مدير مركز الوطن العربى للنشر والإعلام (رؤيا) لمدة خمسة سنوات.
- حصل على جائزة أحسن مؤلف لعمل مسرحى موجه للأطفال في الكويت عن مسرحية سندريلا عام ١٩٨٠.
- حصل على جائزة التميز من اتحاد كتاب مصر ٢٠١٥
- كتب عنه أكثر من ٥٣ رسالة جامعية بين مشروع تخرج أو ماجستير أو دكتوراة.

<u>عرض له في مسرح الطفل</u>

- مسرحية سندريلا (الكويت -سلطنة عمان -البحرين) ١٩٨٣ إخراج /منصور المنصور.
- مسرحية الشاطر حسن (الكويت -دبى -أبوظبى) ١٩٨٣ إخراج /أحمد عبد الحليم.
- مسرحية سندس (الكويت -البحرين - قطر) ١٩٨٥ إخراج /محمود الألفى.
- مسرحية على بابا (الكويت - دبى) ١٩٨٥ إخراج/ أحمد عبد الحليم.
- مسرحية اولاد جحا (الكويت - البحرين) ١٩٨٦ إخراج / محمود الألفى.
- مسرحية حذاء سندريلا (الكويت - بغداد) ١٩٨٧ إخراج /دخيل الدخيل.
- مسرحية ييبى والعجوز (الكويت - بغداد) ١٩٨٨ إخراج / حسين مسلم.
- مسرحية فرسان بنى هلال (الكويت) ١٩٨٩ إخراج / محمد سالم.
- عنتر بن شداد (الكويت) ١٩٨٩ إخراج/أحمد عبد الحليم
- مسرحية اولاد جحا (مصر) ١٩٨٩ إخراج / المؤلف.
- مسرحية سندس ١٩٨٩ إخراج / خمسة مخرجين.

- مسرحية حكاية لولو وكوكو — ١٩٩٠ إخراج / المؤلف.
- مسرحية قميص السعادة – القاهرة — ١٩٩٣ إخراج / محمد عبد المعطى
فرقة تحت١٨ القطاع الاستعراضى بطولة — ١٩٩٦ إخراج / حسام عطا
وجدى العربى - عبد الرحمن أبو زهرة
عائشة الكيلانى - علاء عوض
- مسرحية حب الرومان وخيرزان (القاهرة)
- فرقة تحت ١٨ القطاع الاستعراضى .. بطولة : مى عبد النبى - لمياء الأمير - محمد عبد المعطى.أحمد الحجار.
- مسرحية (سفروتة في الغابة) ١٩٩٨ إخراج د. محمد عبدالمعطى
من إنتاج المؤلف .. وتم عرض المسرحية في (مهرجان قرطاج المسرحى بتونس) بطولة / وفاء الحكيم.محمد عبد المعطى

كتب العديد من الروايات منها :

١- مسافرون بلاهوية ١٩٩٧
٢- نسكافيه ٢٠١٠
٣- قهوة سادة ٢٠١١
٤- كابتشينو ٢٠١٢
٥- شاي أخضر - شاي بالياسمين ٢٠١٤
٦- كل من عليها خان ٢٠١٥
٧- حتى يطمئن قلبى ٢٠١٦
٨- ما أنا بكاتب (تشظى منها روايتان ؛ وهمت به – شط إسكندرية يا شط الهوى) ٢٠١٧
٩- نوروموسى الحبل السري للروح ٢٠١٨
١٠- نيروزي والبنت وجد ٢٠١٨
١١- شهر زاد تحب القهوة سادة ٢٠١٨
١٢- كرس على البحر ٢٠١٨
١٣- هل ما زلت تشرب السيجار ٢٠١٨
١٤- الحاكم بأمر الله وشمس ٢٠١٨
١٥- وتحممت بعطرها ٢٠١٩
١٦- حكاية البنت لاماروقراقوش ٢٠١٩
١٧- لو لم أعشقها ٢٠١٩

١٨ - كل هذا الحب ٢٠١٩
١٩ - نسيت أحلامى في باريس ٢٠١٩
٢٠ - أنا وفاطمة ومارك ٢٠١٢ – رواية رقمية تفاعلية ط ٢٠٢٠
٢١ - أنا ومارك ويوسف ٢٠١١ - يوميات رجل يضاجع الوطن والتاريخ – ط ٢٠٢١
٢٢ - زينب ومارك وأنا ٢٠١٤ - طبعة ٢٠٢٢
٢٣ - الدولاب – مثلث الحب – تنويعات تقنية على محور واحد – ط ٢٠٢٢
٢٤ - الفلاح عبد المطيع في ثلاث رؤى – تنويعات تقنية على محور واحد – ط ٢٠٢٢
٢٥ - سنابل وأحلام – تنويعات تقنية على محور واحد – قصة – فيلم – تليفزيون - ط ٢٠٢٢

مشاريع السيد حافظ الفنية للمسرح

١. الغجرية والسنكوح
٢. وسام من الرئيس
٣. رحلات ابن بسبوسة
٤. أنا ما ليش حل
٥. عريس الغفلة
٦. حكاية الفلاح عبد المطيع
٧. حكاية مدينة الزعفران
٨. الحوش
٩. الراجل اللى لعبها صح
١٠. امسكوا سالم حشيشة
١١. ملك الزبالة
١٢. حرب الملوخية
١٣. الرقص على النار
١٤. عوانس ٢٠٠٠
١٥. بيت الحبايب

كتب مشروعاً مسرحياً للقضية الفلسطينية وحرب أكتوبر والاستنزاف تضمن :

١. رجال في معتقل
٢. يا زمن الكلمة الكذب الكلمة الخوف الحانة الشاحبة العين

٣. والله زمان يا مصر
٤. الأقصى في القدس يحترق
٥. أحبك يا مصر

كتب لمسرح الطفل مشروعا به مسرحيات

١) سندريلا
٢) الشاطر حسن
٣) أبو زيد الهلالى
٤) سندريلا والأمير
٥) سندس
٦) علي بابا
٧) أولاد جحا
٨) بيبى والعجوز
٩) سندباد سواح في البلاد
١٠) قطر الندى
١١) عنتر بن شداد
١٢) فستق وبندق
١٣) القطة يويو
١٤) أحلام بابا نويل
١٥) حمدان ومشمشة
١٦) سفروته في الغابة
١٧) حب الرمان وخيزران
١٨) الوحش العجيب

قدم مشروعا للمسرح التجريبى به

١) كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى
٢) حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث
٣) هم كما هم ولكن ليسوا هم
٤) علمونا أن نموت وأن نحيا
٥) الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء
٦) حبيبتى أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان

٧) حبيبتي أميرة السينما
٨) إشاعة
٩) أجازة بابا
١٠) الميراث
١١) سيمفونية المواقف ٥ مسرحيات تجريبية فصل واحد وهى
١٢) إيقاع في رحم الكلمات العذرية
١٣) نغم في الحلم الفوضوى
١٤) تقسيمات مختزنة للشمس
١٥) سقوط حضارة لوط
١٦) الخادمة والعجوز (٦ مسرحيات تجريبية)
١٧) المفتاح
١٨) الخلاص يا زمن الكلمة الكدب الكلمة الخوف
١٩) سيزيف القرن العشرين
٢٠) الأشجار تنحنى أحيانًا (مسرحيات تجريبية) وهي
٢١) رجل ونبي وخوذة
٢٢) امرأة وزير وقافلة
٢٣) طفل وقوقع وقزح
٢٤) لهو الأطفال في الأشياء شيىء
٢٥) تكاثف الغثاثة على الخلق موتًا
٢٦) خطوة الفرسان في عصر اللاجدوى.. كلمة
٢٧) محبوبتي محبوبتي قمر الخصوبة في شرنقة حبنا ميلادًا
٢٨) تعثر الفارغات في درب الحقيقة.. بحث
٢٩) ياله من عالم مظلم بارد متخبط
٣٠) بوابة الميناء
٣١) قدم مشروعًا للمسرح النسوي يحتوي على (٥) مسرحيات للنساء تحت عنوان إكسبريسو ومعها
٣٢) امرأتان
٣٣) ليلة ليلاء
٣٤) ليلة الخميس
٣٥) ليلة اختفاء الحاكم بأمر الله
٣٦) ليلة اختفاء إخناتون
٣٧) ليلة اختفاء فرعون موسى

٣٨) المنشار
٣٩) التحقيق
٤٠) صراع الألوان مشروع مسرحيات قصيرة جدًا يضم ٣١ مسرحية بين دقيقة ونصف دقيقة.
٤١) المسافر ٢٠١٨
٤٢) الجراد ٢٠١٨

أخرج للمسرح

- مسافر ليل (لصلاح عبد الصبور) عام ١٩٧٠ من بطولة ٢٥ طفل وطفلة (أصغرهم ٦ سنوات وأكبرهم ١٢ سنة) عرض غنائى موسيقى (ألحان حمدى رؤوف وكورال ٤٠ طفل وطفلة) المسافر ٦ شخصيات والراكب ٦ شخصيات عشري الستره ١٠ شخصيات.
- (الحبل) إيوجين أونيل ١٩٦٨ بطولة مهدي يوسف (المؤلف الشهير الحالي) – معهد إعداد الفنيين التجاريين.
- الزوبعة لمحمود دياب، كلية التربية عام ١٩٧٣.
- الخروج من ساحل المتوسط قصيدة محمود درويش عرض بطولة ١٢٠ ممثل وممثلة من الشباب.
- آه يا وطن ١٩٧٣ قصائد سيد حجاب، مجدي نجيب،عبد الرحمن الأبنودي-فؤاد حداد.
- حديقة الحيوان لإدوارد أولبي ترجمة على شلش بطولة "أحمد آدم" نجم الكوميديا حاليًا، صفاء غراب قصاص معروف حاليًا.
- كوكو ولولو، تأليف الكاتب ١٩٨٩ إنتاج خاص.
- أولاد جحا، تأليف الكاتب ١٩٨٩ إنتاج قصر ثقافة مصطفي كامل.
- نال جائزة أحسن مخرج في مراكز الشباب عام ١٩٧٠ عن مسرحية (جواز سفر) إعداد / عن أشعار محمود درويش وسميح القاسم.

أسس جماعات تجريبية للمسرح

- فرقة الصعاليك – فرقة ألف باء مسرح – جماعة الاجتياز – وكان ضمن هذه المجموعة الفنان/ فاروق حسنى وزير الثقافة السابق، ود/ مصطفي عبد المعطى وكيل وزارة الثقافة السابق. والفنان مسعد خميس وعلى الجندى ومحمد نوار وقد أخرج

يوسف عبد الحميد مسرحية كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى بطولة مسعد خميس ونازك ناز ومسرحية سيزيف بطولة على الجندى.. ومسرحية إيقاع في رحم الكلمات العذرية بطولة محمد أنور .

- جماعة المسرح الطليعي التي قدمت مسرحية (آه يا وطن) لمدة ١١٠ يوم وكانت أول فرقة للهواة في تاريخ مصر تقدم عرضًا متواصلاً دون أجازة – عام ١٩٧٣.

أعماله في فرق الأقاليم والمحافظات

م	المكان	المسرحية	المخرج	سنة العرض
١	بيت ثقافة أبو تشت	رحلات ابن بسبوسة	فريد عبد الحميد	١٩٩٤
٢	بيت ثقافة السنبلاوين	رحلات ابن بسبوسة	رجائى فتحى	١٩٩٥
٣	قصر شبرا الخيمة	ملك الزبالين	محمد الخولى	١٩٩٦
٤	ميت غمر	ملك الزبالين	على عزب	١٩٩٦
٥	العائم	ملك الزبالين	محمد الخولى	١٩٩٦
٦	القليوبية	ملك الزبالين	ماهر سليم	١٩٩٦
٧	أبو حمص	قراقوش والأراجوز	سيد هنداوي	١٩٩٧
٨	العريش	النديم	عبد الستار الخضري	١٩٩٧
٩	غزل المحلة	خطفونى ولاد الإيه	مجدي مجاهد	١٩٩٧
١٠	بلبيس	رحلات ابن بسبوسة	إبراهيم شكري	١٩٩٧
١١	المسرح العائم	قراقوش والأراجوز	محمد الخولى	١٩٩٧
١٢	بيت منشية ناصر	عاشق القاهرة	أحمد عبد الباقى	١٩٩٨
١٣	قصر	حكم قراقوش	أسامة شفيق	١٩٩٨
١٤	بيت النصر	ملك الزبالين	فوزي شنودة	١٩٩٩
١٥	أبو حمص	ملك الزبالين	عادل شاهين	٢٠٠١
١٦	الجيزة	حرب الملوخية	أشرف فاروق	٢٠٠٢
١٧	أبنوب	حرب الملوخية	عادل بركات	٢٠٠٢
١٨	الغنايم	وسام من الرئيس	محمد المصري	٢٠٠٤
١٩	زفتى	وسام من الرئيس	السيد الحسينى	٢٠٠٤

أشهر ما أخرج السيد حافظ من مسرحيات للمسرح

١) بنطلون روميو تأليف أبو السعود الأبيارى
٢) الغربان - تأليفه

٣) مسافر بلا متاع لجان انوى.
٤) الخواجة لامبو مات لعبد الرحمن الأبنودي
٥) شرق المتوسط لمحمود درويش
٦) الزوبعة لمحمود دياب
٧) الحبل لجان أنوى
٨) حديقة الحيوان لإدوارد أولبي بطولة أحمد آدم
٩) هم كما هم وليسوا هم الصعاليك تأليفه وبطولة مهدي يوسف المؤلف الشهير حاليًا مؤلف يوميات ونيس
١٠)ليالي الحصاد لمحمود دياب
١١)أحبك يا مصر تأليفه
١٢)سندس تأليفه
١٣)الخطوبة لتشيكوف
١٤)المخبأ تأليفى
١٥)والله زمان يا مصر تأليفه
١٦)أحبك يا مصر تأليفه
١٧)مصطفى كامل تأليفه
١٨)عبد الله النديم تأليفه
١٩)مسافر ليل لصلاح عبد الصبور كاملة من بطولة ٣٠ طفلاً ألحان حمدى رؤوف
٢٠)أولاد جحا تأليفه
٢١) ومن أشهر ممن ساعده في الإخراج لسنوات

الأستاذ عادل شاهين

الأستاذ محمد غباشي النجم المعروف الآن

المخرج ناجي أحمد ناجي

المخرج سيد شعبان

المخرج رمضان عبد الحفيظ

<u>أخرج مسرحياته المؤلفة للمسرح من مصر الأساتذة المخرجون</u>

أحمد عبد الحليم أخرج ٤ مسرحيات
محمود الألفي مسرحيتان
مجدى عبيد مسرحيتان
فاروق زكي مسرحية
دكتور محمد عبد المعطي مسرحيتان
دكتور حسام عطا مسرحية
فاروق زكي مسرحية
سمير حسني مسرحية
محمد متولي مسرحية
عبد الرحمن الشافعي مسرحية
أشرف فاروق مسرحية
أحمد إسماعيل مسرحية
سمير زاهر مسرحية
عادل شاهين مسرحية
أسامة شفيق مسرحيتان
مجدى مجاهد مسرحينان
محمد سالم مسرحية
علي سرحان مسرحية
عباس أحمد مسرحية
إميل شوقي مسرحية
بالإضافة لحوالي ٣٠ مخرجًا من أشهر مخرجي المحافظات

أخرج مسرحياته من العراق الأساتذة

د وليم يلدا مسرحية الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء
دكتور سعدي يونس مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع
دكتور عباس التاجر العراق بابل مسرحية حكاية مدينة الزعفران
دكتور بشار عليوى مسرحية اختفاء أبي ذر الغفارى

المخرج هشام عبد الرحمن (إعداد وإخراج) مسرحية (سيمفونية العصافير) الفلسطيني المقيم في بغداد معدة عن مسرحية (حبيبيتي أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان) للكاتب المصري السيد حافظ مع مجموعة من أشعار معين بسيسو ومحمود درويش عرضت في معهد الفنون الجميلة في بغداد عام ١٩٨٧ على خشبة المسرح الدوار في المعهد وهي ضمن أطروحات الطلبة للتخرج في المعهد وكانت الممثلة زهرة بدن تمثل أحد أدوار المسرحية الرئيسة فيها ..

من الكويت أخرج مسرحياته

منصور المنصور (مسرحية سندريلا)
دخيل الدخيل (مسرحية سندريلا والأمير الجزء الثاني)
د حسين مسلم (مسرحية بيبي والعجوز)
عبد الله عبد الرسول (مسرحية مدينة الزعفران وحكاية الفلاح عبدالمطيع)

أشهر من أخرج له في الإمارات

جاسم عبيد الساحر حمدان

أشهر من أخرج له من تونس

الطيب السهلي المخرج التونسي أخرج مسرحية الفلاح عبد المطيع مرة في فرقة جزائرية باسم " الليلة نحكى " ونالت جالزة افضل عرض ٢٠١٠ ومرة في تونس لفرقة تونسية تونس باسم "ثورة الصبار"

كتب ودراسات مسرحية قدمت عن أعماله في مسرح الطفل :

- كتاب بحث رسالة الحكاية الشعبية في مسرح الطفل في الكويت
- دراسة في مسرح السيد حافظ للباحثة آمال الغريب-المعهد العالي للفنون المسرحية ١٩٨٤- الناشر مركز الوطن العربي ١٩٨٧.

- كتاب بحث رسالة في الشخصية التراثية وظيفتها الفنية والفكرية في مسرح السيد حافظ - سميرة أوبلهي - مكناس المغرب ١٩٨٦-الناشر مركز الوطن العربي ١٩٨٨.
- الشخصية التراثية الشعبية في مسرح الطفل عن السيد حافظ - نموذجًا علي بابا- نزيهة بن طالب (الناشر - العربي للتوزيع).
- مسرح الطفل عن السيد حافظ – نموذجًا " مسرحية الشاطر حسن " فاطمه حاجى - المغرب ١٩٩١.
- مسرح الطفل عند السيد حافظ نموذجًا مسرحية " قميص السعادة " نعيمة عبد اللاوي ١٩٩٦-١٩٩٧. (المغرب).
- مسرح الطفل عند السيد حافظ نموذجا مسرحية "سندريلا والأمير - وقميص السعادة" د. عبد العزيز خلوفة - جامعة محمد بن الله - فاس – المغرب ٢٠٠٢-٢٠٠٣.
- دور مسرح الطفل في ترسيخ بعض القيم الأخلاقية عن طريق الحكاية الشعبية نموذج " سندريلا " للالسيد حافظ - سناء جلال أحمد علي – جامعة المنوفية – قسم الإعلام التربوي – جمهورية مصر العربية ٢٠٠٢- ٢٠٠٣.
- مسرح الطفل - دكتور على عاشور الجعفر– الكويت
- مسرح الطفل في الكويت – د. نرمين الحوطى – الكويت
- خصوصية التأليف لمسرح الطفل في الوطن العربي (نموذجاً السيد حافظ) – م.م. حيدر على الأسدى – العراق.
- مفهوم الثورة في مسرح الطفل في أعمال السيد حافظ – د. رشا دياب كلية التربية النوعية – جامعة طنطا – جمهورية مصر العربية.

<u>كتب ودراسات مسرحية عن أعماله في المسرح التجريبي والمسرح والتراث العربي :</u>

- بحث في اللغة الشعرية في مسرح السيد حافظ- موسكو- تحت إشراف المستشرق فلاديمير شاجال.
- كتاب إشكالية التأهيل في المسرح العربي - صليحة حسني - بحث- كلية الآداب والعلوم الإنسانية - المغرب. الناشر مركز الوطن العربي ١٩٨٧.
- كتاب الفلاح في المسرح العربي - نموذجًا حكاية الفلاح عبدالمطيع

- للالسيد حافظ – خديجة الفلاح - جامعة محمد الأول -المغرب الناشر مركز الوطن العربي ١٩٨٨.
- كتاب البطل الثوري في مسرح السيد حافظ - نموذجا ظهور واختفاء أبي ذرالغفاري- منصورية مباركي - وجدة - المغرب. الناشر مركز الوطن العربي ١٩٨٩.
- كتاب القضية الفلسطينية في مسرح السيد حافظ -نموذجًا ٦ رجال في معتقل شنايف الحبيب - المغرب. الناشر مركز الوطن العربي ١٩٩٠.
- مفهوم الإرشادات المسرحية ومسألة التجريب في المسرح العربي.
- السيد حافظ نموذجًا من خلال مسرحية " طفل وقوقع وقزح " حقون حميد - المغرب ١٩٩٢.
- التجريب في مسرح السيد حافظ الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب- نموذجا- عائشة عابد - جامعة محمد الأول - ١٩٩١.
- التجريب والعبث في المسرح العربي من خلال مسرحية سيزيف للالسيد حافظ – حليمة حقوقى ١٩٩٢.
- التجريب في مسرح السيد حافظ نموذجًا ١ " حبيبتي أنا مسافر و القطار أنت والرحلة الإنسان " ١٩٩٢-١٩٩٣ بنيونس الهواري. (المغرب)
- المسرح السياسي عند السيد حافظ من خلال مسرحية " ملك الزبالة أو الزبالين " رزوق أحمد – جامعة محمد الأول- وجدة- المغرب - ١٩٩٦.
- إشكالية التجريب في مسرح السيد حافظ أطروحة لنيل دبلوم الدراسات العليا بنيونس الهواري ١٩٩٩-٢٠٠٠ (المغرب).
- المسرح التجريبي عند السيد حافظ نموذجًا مسرحية " سيزيف " سميرة لمسايح ٢٠٠٢-٢٠٠٣ (المغرب).
- التراث والمسرح مسرحية " حلاوة زمان " للالسيد حافظ - نموذجًا - فاطمة زكـاوي ٢٠٠٢-٢٠٠٣.
- السيد حافظ والمسرح التجريبي د. ليلى بن عائشة – الجزائر.

المسلسلات التليفزيونية :

- مبارك (١٥ حلقة) إخراج /كاظم القلاف.
- العطاء سهرة (الكويت) إخراج / عبد العزيز منصور.
- الحب الكبير سهرة (الكويت) إخراج / حسين الصالح.
- الغريب سهرة ٣ أجزاء (الكويت) إخراج /يوسف حمودة.
- صغيرات على الحب مسلسل ١٥ حلقة (تليفزيون الكويت) بطولة: حياة الفهد- إخراج / محمد عيسى.
- صدى الأيام سهرة (تليفزيون الكويت) إخراج /كنعان حمد- بطولة : منصور المنصور- هدى حمادة.
- الدرب الجديد سهرة تليفزيونية بطولة : جلال الشرقاوي - ياسر جلال - طارق دسوقي - إخراج / سيد عبيدو - (التليفزيون المصري).
- منين أجيب ناس مسلسل ١٥ حلقة بطولة معالي زايد - محمد وفيق - حنان شوقي - محمود الجندي - إخراج كريم ضياء الدين (التليفزيون المصري).
- أنا وبناتي في الزحام مسلسل ١٥ حلقة بطولة زيزي البدراوي - أحمد خليل - سيد عبد الكريم - أحمد سلامة إخراج محمد عبد السلام (التليفزيون المصري).
- علاء الدين والأميرة ياسمين مسلسل أطفال _ يقع المسلسل في ٢٦ حلقة بطولة / نوال أبو الفتوح - أحمد عبد الوارث - ضياء المرغني - هشام عبد الله - ناصر سيف - هالة فاخر إخراج / أيمن عبيس (إنتاج التليفزيون المصري).
- عصفور تحت المطر مسلسل في ٣١ حلقة بطولة / أحمد عبد العزيز - تيسير فهمي - أحمد ماهر - وجدي العربي - سيد عبد الكريم - عزة بهاء - تهاني راشد - غسان مطر - هشام عبد الله - ضياء المرغني - مخلص البحيري ومن إخراج / محمود بكري (إنتاج التليفزيون المصري).
- همام وبنت السلطان مسلسل أطفال _ يقع المسلسل في ٢٨ حلقة بطولة / هالة فاخر - علا رامي - وجدي العربي - غسان مطر - عايدة عبد العزيز - حنان سليمان .. ومن إخراج / أحمد مجدي (ومن إنتاج التليفزيون

	المصري).
- وبحلم بيك يا وطن	مسلسل أطفال - يقع المسلسل في ٣٠ حلقة - بطوله احمد سلامه ونوال أبو الفتح ومحمد وفيق وممدوح وافي وإخراج محمد دنيا.

المسلسلات الإذاعية :

مسلسل البيت الكبير	٩٠ حلقة/ إذاعة قطر مدة الحلقة ١٥ق
مسلسل غرباء في الحياة	البحرين / إذاعة ٣٠ حلقة.
٥ مسلسلات إذاعة – الكويت	المسلسل ٣٠ حلقة .
٩٠ حلقة برنامج كتاب خليجي	إذاعة قطر .
٣٠ حلقة إغاثة الأمة	إعداد وسيناريو - انتاج إذاعة قطر إذاعة قطر .
٣٠ حلقة مسلسل جنون وفنون التاريخ	إذاعة أبو ظبى - إخراج / حبيب غلوم
٣٠ حلقة مسلسل علاء الدين والأميرة ياسمين	إذاعة الكويت إخراج / أحمد مساعد بطولة محمود يس
٣٠ حلقة مسلسل سندباد	إذاعة الكويت .إخراج أحمد مساعد
٣٠ همام وبنت السلطان	إذاعة البحرين - إخراج/ إبراهيم عيسى

من أهم الكتب التى كتبت عن السيد حافظ

١ - الفعل الدرامى في مسرح السيد حافظ - دكتور مصطفى رمضانى (مغربى) و٦ باحثين معه.
٢ - التشظى وتداخل الأنواع الأدبية (تجربة السيد حافظ في المسرواية) "جزءان" د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية.
٣ - التنوع الدلالى في مسرح الطفل ما بين التناص والتراث والإخراج د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية.
٤ - رؤية النقد لعلامات النص المسرحى لمسرح الطفل في الوطن العربى د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية.
٥- تمظهر التجديد في بنية السرد في القصة القصيرة د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية.
٦ - المسرح التجريبى بين المراوغة اضطراب المعرفة د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية.
٧- إشكالية الحداثة والرؤى النقدية في المسرح التجريبى د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية
٨- السيد حافظ في عيون الباحثين والنقاد الجزائريين د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية.
٩ - السيد حافظ في عيون نقاد المغرب د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية

١٠ - المشاكس د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية
١١ - انحطاط العالم د. إبراهيم بوخالفة –الجزائر.
١٢ - تمثيل العالم د. إبراهيم بوخالفة –الجزائر.
١٣ - التأثيث المكانى في رواية ليالى دبى شاى بالياسمين–د. محمد زعترى - الجزائر.
١٤ - أعمال السيد حافظ المسرحية من الفهم والتفسير إلى صناعة الوعى إعداد الدكتور: مفتاح خلوف –الجزائر –ط ٢٠٢٠م.
١٥ - الحب الملكى –سحر التنهيد والعشق – مقتطفات من سباعية السيد حافظ الروائية –د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية ٢٠٢٠م
١٦ - السيد حافظ والذاكرة المسرحية في حوارات–إعداد الكاتب : أحمد حافظ - مصر - ط٢٠٢٠م
١٧ - امبراطورية المسرح –دراسات نقدية في مسرح السيد حافظ - د. ناديه سعدونى ،الجزائر ط ٢٠٢٠م.
١٨ - جمالية الكتابة المسرحية والسردية عند السيد حافظ أ.د. كمال الدين عيد ،مصر ، ط. ٢٠٢٠م.
١٩ - الهجنة الأجانسية في أعمال السيد حافظ الإبداعية - د. نادية سعدونى–الجزائر–ط ٢٠٢٠م.
٢٠ - مملكة السرد " دراسات نقدية في سرديات السيد حافظ " د. إبراهيم بوخالفة –الجزائر –ط٢٠٢٠م
٢١ - معارك المسرح " دراسات في النقد المسرحى لنصوص السيد حافظ " د. إبراهيم بوخالفة – الجزائر –ط٢٠٢٠م
٢٢ - بلاغة التعبير عن فكر الكاتب السيد حافظ السياسى في إبداعه الروائى –رسالة ماجستير – مى جمال الشربينى –ط ٢٠٢٠م
٢٣ - ثورة الإبداع في المسرح والسرد - نموذجًا الكاتب السيد حافظ - الدكتورة وفاء كمالو –إعداد د. نجاة صادق الجشعمى –العراقية –ط ٢٠٢٠م
٢٤ - ثنائية المخاتلة بين النص الغائب والصورة الذهنية في مسرح السيد حافظ - إعداد : "أسمهان سعودى و سناء نويوية " اشراف د . محمد زعيتري –الجزائر - ط ٢٠٢٠م.
٢٥ - التجريب فى المسرح العربى مسرح السيد حافظ نموذجًا –إعداد : عبد الحق قرطيط – إشراف الدكتور / يونس لوليدي –المغرب –ط ٢٠٢٠م
٢٦ - صور المرأة وأبعاد توظيفها فى مسرحيات السيد حافظ –إعداد عفاف صغيرة و نادية زوالى –إشراف الدكتور / مفتاح خلوف –الجزائر –ط ٢٠٢٠م.
٢٧ - التشاكل الأجناسى فى سباعية السيد حافظ –د. أمل درويش –القاهرة

٢٨- إستراتيجية النص وتفاعل المتلقى في الخطاب الأدبى رواية "كابتشينو" للسيد حافظ – د. ربيعة حنيش – الجزائر
٢٩- عمالقة على المقهى مع السيد حافظ – الكاتب والناقد أحمد حافظ – ط ٢٠٢١.
٣٠- التجريب وجماليات البناء السردي في الرواية العربية - ضمن مشروع ورشة النقد للسرد الروائى "السباعية" الجزء السادس - نموذجًا رواية "ما أنا بكاتب." - ط ٢٠٢١.
٣١- معمارية البناء وجماليات السرد ما بين الزمانكية وعولمة النقد – ضمن مشروع ورشة النقد للسرد الروائى "السباعية" الجزء السادس - نموذجًا رواية "ما أنا بكاتب." - ط ٢٠٢١.
٣٢- العنونة ما بين الصورة والزمانكية في الرواية – ضمن مشروع ورشة النقد للسرد الروائى "السباعية" الجزء السادس - نموذجًا رواية "ما أنا بكاتب." - ط ٢٠٢١.
٣٣- شرنعة العشق ما بين البراجماتية والدوجماطيقية - ضمن مشروع ورشة النقد للسرد الروائى "السباعية" الجزء السادس - نموذجًا رواية "ما أنا بكاتب". - ط ٢٠٢١.
٣٤- الشخصيات ما بين المرئى واللامرئى والثابت والمتغير في السرد الروائى - ضمن مشروع النقد للسرد الروائى "السباعية" الجزء الرابع - نموذجًا رواية "كل من عليها خان. ط ٢٠٢١.
٣٥- السرد الروائى ما بين خلخلة التأريخ وتجاوز الذاكرة - ضمن مشروع النقد للسرد الروائى "السباعية" الجزء الرابع - نموذجًا رواية "كل من عليها خان". - ط ٢٠٢١.
٣٦- التجريب وانحرافات السرد في الرواية - ضمن مشروع النقد للسرد الروائى "السباعية" الجزء الخامس - نموذجًا رواية "حتى يطمئن قلبى". - ط ٢٠٢١.
٣٧- التمرد على نمطية السرد في بنية الرواية - ضمن مشروع النقد للسرد الروائى "السباعية" الجزء الثانى - نموذجًا رواية "كابتشينو". - ط ٢٠٢١.
٣٨- تجليات التناص في رواية "أنا وفاطمة ومارك" – د. حنان حطاب – ط ٢٠٢١.
٣٩- بناء البطل التراجيدي في مسرح السيد حافظ – إشراف: دكتور / عزوز ختيم إعداد الطالبين بن حافظ عائشة ـ بوزيدي زكريا - جامعة محمد بوضياف المسيلة – الجزائر ط ٢٠٢١.
٤٠- السيد حافظ في عيون كتاب ونقاد وأدباء الكويت – ط ٢٠٢١
٤١- فنيات الكتابة المسرحية "مسرحية إمرأتان نموذجًا" للكاتب السيد حافظ – دراسة بقلم بسمة حرود ـ نورة حبيب ـ تقديم الدكتور محمد زعيتري – الجزائر - طبعة ٢٠٢١م.
٤٢- البنية السردية في الرواية العربية الحديثة رواية "ما أنا بكاتب" للسيد حافظ رسالة ماستر - الجزائر بقلم بلقليل دلال و بن صوشة كنزة – ط ٢٠٢٢
٤٣- المرأة والبعد الاجتماعى والعقائدي في رواية "كل من عليها خان" للسيد حافظ - إعداد: حمريط زهيرة - خلفة إيمان – ط ٢٠٢٢

٤٤ - البعد السياسى التحريضى في نصوص السيد حافظ المسرحية بقلم ايمان خالد مهدي عمران – ط ٢٠٢٢

٤٥ - البناء الفنى في الرواية المسرحة نموذجًا رواية كل من عليها خان للسيد حافظ دراسة بقلم أ. فضيلة طايبى و أ. آسيا خيتوس – ط ٢٠٢٢

٤٦ - تشكيل النّص غير الملفوظ فــى مسرحيات السّيد حافظ رسالة ماجستير بقلم زهرة هبوب وصفية زلوف - إشراف البروفسور مفتاح خلوف – جامعة محمد بوضياف – الجزائر – ط٢٠٢٢

٤٧ - السيد حافظ في عيون نقاد وأدباء فلسطين –ط ٢٠٢٢

<u>قائمة بكتب الدراسات النقدية عن أعمال الكاتب / السيد حافظ</u>

١- السيد حافظ في عيون نقاد وأدباء فلسطين - مجموعة نقاد من فلسطين

(د. إبراهيم طه - أ. عبد الله الشيتى - أ. حسن عبد الهادي - د. نادر القنة - أ. وليد أبو بكر

أ. عبد القادر كراجة - أ. ناصر العودة (سليمان الشيخ - أ. ماجد الشيخ)

٢- البناء الفنى للحكاية الشعبية على بابا والأربعين حرامى بين الموروث الشعبى

أ. يوسف عبد الرحمن إسماعيل

٣- البناء الفنى في الرواية المسرحة نموذجًا رواية كل من عليها خان للسيد حافظ

أ. فضيلة طايبى - أ. آسيا خيتوس

٤- إعادة كتابة التاريخ في مسرح الطفل العربى. مسرحية . أبوزيد الهلالى. للسيد حافظ

إعداد سعاد مدانى - نصيرة بن زموري

٥- السيرة الشعبية في مسرح الطفل - السيد حافظ نموذجا - د. طارق الحصري.

٦- المرأة والبعد الاجتماعى والعقائدي في رواية "كل من عليها خان" للسيد حافظ

زهيرة حمريط - إيمان خلفة

٧- تشكيل النّص غير الملفوظ في مسرحيات السّيد حافظ - رسالة ماستر : صفية زلوف - زهرة هبوب

٨- هندسة الشخصيات في رواية ليالى دبى للكاتب السيد حافظ - فاطمة صغيري

٩- البعد السياسى التحريضى في نصوص السيد حافظ المسرحية - إيمان خالد مهدي

١٠- البنية السردية في الرواية العربية الحديثة - السيد حافظ نموذجا - دلال بلقليل - كنزة بن صوشة

١١- الحاكم بأمر الله ما بين بن باكثير والسيد حافظ و سالم بن حميش - ا.د . محمد عبازه

١٢- السيد حافظ في عيون كتاب وفنانين ونقاد العراق - إعداد. نجاة صادق الجشعمى

د. نجاة صادق الجشعمى - د. خلود جبار عبيد - د. نزار شبيب العبادي م.م. حيدر على الأسدي

أ. سحر الجابري - د. ستار عايد العتابى - م.م. زينب نوري لعيوس - أ. صالح البدري - د. خلود

محمود عبود أ. أحمد سعدون البزونى - أ. يوسف عبود جويعد)
١٣- "السيد حافظ في عيون كتاب ونقاد وأدباء الكويت"
إعداد : د. نجاة صادق الجشعمى (د. محمد المنصور ،د. نرمين يوسف الحوطى ،د. محمد مبارك الصوري ،
أ. آمال الغريب ،أ. عبد الله عبد الرسول ،أ. عماد منصور المنصور ،أ. صالح الغريب ،
أ. عبد المحسن الشمري ،أ. أحمد الرقعى ،أ. فيصل السعد ، أ. خليل الوادي.)
١٤- بناء البطل التراجيدي في مسرح السبد حافظ - زكريا بوزيدي. عائشة بن حافظ
١٥- حضور الفاطميين في مسرحيات السيد حافظ - د. نزار شبيب كريم العبادي
١٦- السرد الروائى ما بين خلخلة التأريخ وتجاوز الذاكرة - د. نجاة صادق الجشعمى
(أ.د. هاجر مباركى - د. وفاء كمالو - د. سعيدة خلف - د. داليا بدوي - أ. شيماء أحمد رُميح
أ. رضوى جابر شعبان - أ. حسن الجوخ - أ. بسنت حسين - أ. مى جمال الشربينى
أ. طايبى فضيلة - أ. خيتوس آسيا)
١٧- الشخصيات ما بين المرئى واللامرئى والثابت والمتغير في السرد الروائى -السيد حافظ نموذجا
إعداد : د. نجاة صادق الجشعمى (أ.د. فايزة محمد سعد - أ.د. سيد على إسماعيل - د. عايدي على جمعة - د. كاميليا عبد الفتاح - أ. إيمان الزيات - أ. رضوى جابر - أ. أحمد حنفى - أ. أمل سالم)
١٨- التجريب وانحرافات السرد في الرواية - السيد حافظ نموذجا
إعداد : د. نجاة صادق الجشعمى (د. نجاة صادق الجشعمى - أ.د. هاجر مباركى
د. أفكار أحمد زكى - د. سعيدة خلف - د. وفاء كمالو - د. كاميليا عبد الفتاح - د. محمد مخيمر
د. داليا بدوي - د. رائدة العامري - أ. إيمان الزيات - أ. احمد محمد الشريف - أ. سحر الجابري
أ. بسنت حسين - أ. فاديا سلوم - أ. رضوى جابر)
١٩- التجريب ومكونات البنى السردية في الرواية - السيد حافظ نموذجا - إعداد : نجاة صادق الجشعمى.
٢٠- العنونه ما بين الصورة و الزمانكية في الرواية - السيد حافظ نموذجا - د. نجاة صادق الجشعمى
٢١- تجليات التناص في الخطاب السردي. رواية أنا وفاطمة مارك للسيد حافظ نموذجا (سميحة بايفوح -والزهرة خنوش - وراضية كبور)
٢٢- عمالقة على المقهى مع السيد حافظ - إعداد أحمد حافظ
٢٣- معمارية البناء وجماليات السرد ما بين الزمانكية و عولمة النقد - السيد حافظ نموذجا

إعداد : د. نجاة صادق الجشعمى

٢٤- التجريب وجماليات البناء السردي في الرواية العربية - السيد حافظ نموذجا - د. نجاة صادق الجشعمى
٢٥- التشاكل الأجناسى في سباعية السيد حافظ - د. أمل درويش
٢٦- إستراتيجية النص وتفاعل المتلقى في الخطاب الأدبى رواية "كابتشينو " للسيد حافظ - د. ربيعة حنيش
٢٧- الحب ما بين الاصطلاح والرمزية - روايات السيد حافظ نموذجا - د. نجاة صادق الجشعمى
٢٨- تجليات الحداثة في الخطاب السردى المعاصر كل من عليها خان للكاتب السيد حافظ نموذجا - د. فايزة محمد سعد
٢٩- صورة المجتمع في نصوص مسرح الطفل المستلهمة من التراث عند السيد حافظ د. هدى سعيد عبد العليم
٣٠- فنيات الكتابة المسرحية "مسرحية امرأتان " نموذجًا للكاتب للسيد حافظ بسمة حرود و نورة حبيب
٣١- المسرح والتراث والتاريخ تجربة السيد حافظ - سميرة أوبلهى
٣٢- التجريب في المسرح العربى مسرح السيد حافظ نموذجًا - عبد الحق قرطيط
٣٣- صورة المرأة وأبعاد توظيفها في مسرحيات السيد حافظ "نماذج مختارة" عفاف صغيري و نادية زوالى
٣٤- ثنائية المخاتلة بين النص الغائب والصورة الذهنية في مسرح السيد حافظ أسمهان سعودي و سناء نويوة
٣٥- بلاغة التعبير عن فكر الكاتب السيد حافظ السياسى في إبداعه الروائى د. مى جمال محمد محمود الشربينى
٣٦- بناء البطل التراجيدي في مسرح السيد حافظ - بن حافظ عائشة - بوزيدي زكريا
٣٧- ثورة الإبداع في المسرح والسرد نموذجًا الكاتب السيد حافظ - د. وفاء كمالو
٣٨- جمالية الكتابة المسرحية و السردية عند السيد حافظ - د. كمال الدين عيد
٣٩- مملكة السرد - دراسات نقدية في سرديات السيد حافظ - بوخالفة إبراهيم
٤٠- الهجنة الأجناسية في أعمال السيّد حافظ الإبداعية - د. نادية سعدونى
٤١- إمبراطورية المسرح - دراسات نقدية في مسرح السيد حافظ - د. نادية سعدونى
٤٢- مفهوم الثورة في مسرح الطفل في أعمال السيد حافظ - رشا دياب
٤٣- السيد حافظ والذاكرة المسرحية في حوارات - أحمد حافظ
٤٤- خصوصية التأليف في مسرح الطفل في الوطن العربى - السيد حافظ نموذجا حيدر على الأسدي

٤٥- التأثيث المكانى في رواية ليالى دبى شاي بالياسمين للكاتب السيد حافظ
سليم ميرة - خالد ربعى

٤٦- تمثيل العالم حفريات في الأدب الروائى للكاتب السيد حافظ - د. إبراهيم أبو خالفة

٤٧- أعمال السيد حافظ المسرحية من الفهم والتفسير إلى صناعة الوعى - د. مفتاح خلوف

٤٨- السيد حافظ في عيون نقاد المغرب - الجزء الأول - إعداد : نجاة صادق الجشعمى
(أ.د. مصطفى رمضانى - أ.د عبد الرحمن بن زيدان - د. شنايف الحبيب
أ. محمد السعيدى - أ. نصيرة يعقوبى - أ. عبد السلام بوسنينه - أ.د. عبد الكريم
برشيد - أ. الهوارى بن يونس - أ. نعيمة عبد لاوى - أ. محمد المحراوى
أ. ثوريا ماجدولين - أ. سعاد درير)

٤٩- السيد حافظ في عيون نقاد المغرب - الجزء الثانى - إعداد د. نجاة صادق الجشعمى
(أ. صفاء درويش - أ.د. عبد العزيز خلوفه - أ. نزيهة بن طالب - د. نادية فضمى
أ. فاطمة حاجى - أ. سميرة أوبلهى - أ. سميرة لمسايح - أ. يمينة الراوي - أ. سعاد درير -
أ. زروق أحمد - أ. أحمد مرزاق - أ. حميد حقون - أ. فاطمة زكاوى - أ. حليمة حقونى)

٥٠- انحطاط العالم والسرد العربى السيد حافظ في عيون الباحثين والنقاد الجزائريين
د. إبراهيم بوخالفة
(أ. د. / ابراهيم بوخالفة - أ / ليلى بن عائشة - أ / هاجر مباركى - د / نادية سعدونى -
أ / وافية بولفعة - أ / عائشة حمادو - أ / نصيرة علاك - أ / كلثوم باجى - أ / هيدتش
اسماعيل - أ/ عبد النّاصر بن بناجى - أ/ عبد القادر سرير عبد اللّه)

٥١- تمظهر التجديد في بنية السرد في القصة القصيرة - السيد حافظ نموذجا
إعداد د. نجاة صادق الجشعمى

(أ.د. إبراهيم بوخالفة الجزائر	د. وفاء كمالو مصر	أ.د. السعيد الورقى مصر
د. ليلى بن عائشة الجزائر	د. هاجر مباركى الجزائر	د. إبراهيم طه فلسطين
د. منيرة مصباح أمريكا	د. عبد العزيز خلوفة الجزائر	د. نادية سعدونى الجزائر
د. أمال شوقى مصر	د. عائشة حمادو الجزائر	د. ماهر عبد المحسن مصر
د. وافيه بو لفعه الجزائر	د. نصيرة علاك الجزائر	أ. عبد اللّه الشيتى فلسطين
أ. فيصل صوفى اليمن	أ. إيمان الزيات مصر	أ. شوقى بدر يوسف مصر
أ. يوسف عبد المسيح العراق	أ. سعيد فرحات لبنان	أ. شاهيناز الفقى مصر
أ. عبد اللّه هاشم مصر	أ. شفيق العمروسى مصر	أ. سمير عبد الفتاح مصر
أ. محمود قاسم مصر	أ. السيد الهيبان مصر	أ. أحمد محمد الشريف مصر)

٥٢- التنوع الدلالى في مسرح الطفل - السيد حافظ نموذجا - إعداد د. نجاة صادق الجشعمى

٥٣- رؤية النقد لعلامات النص المسرحى في مسرح الطفل في الوطن العربى - السيد حافظ نموذجا .. إعداد د. نجاة صادق الجشعمى

٥٤- التشظى وتداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية - السيد حافظ نموذجا - الجزء الأول إعداد د. نجاة صادق الجشعمى

٥٥- التشظى وتداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية - السيد حافظ نموذجا - الجزء الثانى - إعداد : نجاة صادق الجشعمى

٥٦- التجريب في مسرح السيد حافظ - د. ليلى بن عائشة

٥٧- المسرح التجريبى بين المراوغة واضطراب المعرفة - السيد حافظ نموذجا إعداد د. نجاة صادق الجشعمى

٥٨- إشكالية الحداثة والرؤي النقدية في المسرح التجريبى الجزء الثانى - السيد حافظ نموذجا - إعداد د. نجاة صادق الجشعمى

(أ.د. سعد أردش مصر — أ. د. عبد الكريم برشيد المغرب
أ.د جميلة مصطفى الزقاي الجزائر — أ. بنيونس الهواري الجزائر
د. سميرة أوبلهى المغرب — أ. فاطمة زكاوى المغرب
د. أحمد العشرى مصر — أ. عادل النادى مصر
د. مازن الماحى مصر — أ. أحمد غانم مصر
أ. حليمة حقونى المغرب — أ. عبد الغنى داود مصر
أ. نصيرة يعقوبى المغرب — أ. محمود قاسم مصر
أ. محمد يوسف مصر — أ. أحمد الشريف مصر
د. ليلى بن عائشة الجزائر — أ. جبارى عبد الرازق الجزائر
أ. نادية فضمى المغرب — أ. أحمد فضل شبلول مصر
أ. شنايف الحبيب فلسطين — د. مصطفى عبد الغنى مصر
أ. محمد صدقى مصر)

٥٩- إشكالية ملامح الحب ما بين التمجيد بالمقدس والاستلحاق بالمدنس - السيد حافظ نموذجا - إعداد د. نجاة صادق الجشعمى

٦٠- انعكاس الثقافات تجانسها وتناقضاتها ما بين التجريب والحتمية في النص الروائى - السيد حافظ نموذجا - إعداد د. نجاة صادق الجشعمى

(د. طالب عمران المعموري - د. رشا غانم - أ. سحر الجابري - د. نجاة صادق الجشعمى — د. سعيدة خلف - د. مصطفى بوخال - أ. محمد عطية محمود - أ. سليم ميرة — أ. خالد ربعى - د. وفاء كمالو - أ. أحمد حنفى - د. رياض موسى سكران — أ. أشرف دسوقى على - د. داليا بدوي - د. محمد مخيمر - أ. فهمى إبراهيم

د. خالد البوهى - د. أدهم مسعود القاق - أ. فاديا سلوم)

٦١- جدلية الأنساق والدلالات الرمزية المضمرة في السرد الروائى - السيد حافظ نموذجا إعداد د. نجاة صادق الجشعمى
(أ.د. كمال الدين عيد - أ. فاديا سلوم - د. جميلة رحمانى - د. حنان حطاب – د. ستار عايد العتابى –د. لبلبة فتحى خليفة - د. وفاء كمالو - د. أمجد ريان – د. إبراهيم بوخالفة - أ. دينا نبيل عبد الرحمن - أ. عواطف الزين - أ. فهمى إبراهيم - أ. أحمد فضل شبلول - أ. معتز العجمى - أ. أمين بكير - أ. محمد الدسوقى – أ. سحر الجابري - أ. بسنت حسين)

٦٢- كتاب بحث رسالة الحكاية الشعبية في مسرح الطفل في الكويت - دراسة في مسرح السيد حافظ للباحثة آمال الغريب -المعهد العالى للفنون المسرحية ١٩٨٤ - الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٧.

٦٣- كتاب بحث رسالة في الشخصية التراثية وظيفتها الفنية والفكرية في مسرح السيد حافظ - سميرة أوبلهى - مكناس المغرب ١٩٨٦ -الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٨.

٦٤- بحث في اللغة الشعرية في مسرح السيد حافظ - موسكو - تحت إشراف المستشرق فلاديمير شاجال.

٦٥- كتاب إشكالية التأهيل في المسرح العربى - صليحة حسنى - بحث - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - المغرب. الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٧ .

٦٦- كتاب الفلاح في المسرح العربى - نموذجا حكاية الفلاح عبدالمطيع - للسيد حافظ - خديجة الفلاح - جامعة محمد الأول -المغرب الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٨.

٦٧- كتاب البطل الثوري في مسرح السيد حافظ - نموذجا ظهور وأختفاء أبو ذر الغفارى - منصورية مباركى - وجدة - المغرب . الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٩.

٦٨- كتاب القضية الفلسطينية في مسرح السيد حافظ -نموذجا ٦ رجال في معتقل شنايف. الحبيب - المغرب. الناشر مركز الوطن العربى ١٩٩٠.

٦٩- مفهوم الإرشادات المسرحية ومسألة التجريب في المسرح العربى . السيد حافظ نموذجا من خلال مسرحية " طفل وقوقع وقزح " حقون حميد - المغرب ١٩٩٢.

٧٠- التجريب في مسرح السيد حافظ الحانة الشاحبة العين تنظر الطفل العجوز الغاضب - نموذجا - عائشة عابد - جامعة محمد الأول - ١٩٩١.

٧١- الشخصية التراثية الشعبية في مسرح الطفل عن السيد حافظ - نموذجا على بابا - نزيهة بن طالب (الناشر - العربى للتوزيع).

٧٢- مسرح الطفل عن السيد حافظ–نموذجا "مسرحية الشاطر حسن" فاطمه حاجى - المغرب ١٩٩١.

٧٣- التجريب والعبث في المسرح العربى من خلال مسرحية سيزيف للسيد حافظ - حليمة حقوقى ١٩٩٢.
٧٤- التجريب في مسرح السيد حافظ نموذجا ١ " حبيبتى أنا مسافر و القطار انت و الرحلة الإنسان " ١٩٩٢ - ١٩٩٣ بنيونس الهواري . (المغرب)
٧٥- المسرح السياسى عند السيد حافظ من خلال مسرحية " ملك الزبالة أو الزبالين " رزوق أحمد – جامعة محمد الأول _ وجدة _ المغرب _ ١٩٩٦.
٧٦- مسرح الطفل عند السيد حافظ نموذجا مسرحية " قميص السعادة " نعيمة عبد اللاوي ١٩٩٦ - ١٩٩٧. (المغرب).
٧٧- إشكالية التجريب في مسرح السيد حافظ أطروحة لنيل دبلوم الدراسات العليا - بنيونس الهواري ١٩٩٩ - ٢٠٠٠ (المغرب).
٧٨- مسرح الطفل عند السيد حافظ نموذجا مسرحية " سندريلا والأمير وقميص السعادة د. عبد العزيز خلوفة.
٧٩- جامعة محمد بن الله - فاس – المغرب ٢٠٠٢-٢٠٠٣.
٨٠- المسرح التجريبى عند السيد حافظ نموذجا مسرحية " سيزيف " سميرة لمسايح ٢٠٠٢- ٢٠٠٣ (المغرب).
٨١- التراث والمسرح مسرحية " حلاوة زمان " للسيد حافظ - نموذجا - فاطمة زكاي ٢٠٠٢- ٢٠٠٣ (المغرب).
٨٢- دور مسرح الطفل في ترسيخ بعض القيم الأخلاقية عن طريق الحكاية الشعبية نموذج " سندريلا " للسيد حافظ سناء جلال أحمد على – جامعة المنوفية – قسم الإعلام التربوي – مصر ٢٠٠٢ - ٢٠٠٣.
٨٣- اللغة الشعرية في مسرح السيد حافظ - د. مفتاح خلوف
٨٤- الفضاء الدرامى وآلية إنتاج المعنى في مسرح السيد حافظ - علياء علاء رمضان عباس
٨٥- العتبات وبعثرة التيمات للسرد المهجن في المسرواية - السيد حافظ نموذجًا – إعداد د. نجاة صادق الجشعمى (دراسات نقدية لمجموعة من النقاد)
٨٦- شرنعة العشق ما بين البرجماتية والدوجماطيقية - السيد حافظ نموذجًا – إعداد د. نجاة صادق الجشعمى (دراسات نقدية لمجموعة من النقاد)
٨٧- مقامات التجريب وبنيات التشكيل في الرواية - السيد حافظ نموذجًا – إعداد د. نجاة صادق الجشعمى (دراسات نقدية لمجموعة من النقاد)

مشاركات

- شارك في مهرجان
- قرطاج (تونس)
- مهرجان بغداد (العراق)
- مهرجان مسرح الطفل – الأردن
- مهرجان أبو ظبي
- مهرجان القاهرة
- مهرجان الإسكندرية
- مهرجان مطروح
- مهرجان بيجاية (الجزائر)
- مهرجان مدينة وجدة المسرحي (المغرب)
- مهرجان مسرح الطفل (الكويت)
- مهرجان المونودراما الأول في البصرة – العراق.

العنوان : ١٢ ش طارق يحيى عبد الغنى – التعاون – الهرم – الجيزة موبايل ٠٠٢٠١٢٨١١١١٨٧٥ – ٠١١١٦٤٠٩٥٦٨ – ٠١٠٦٥٣٣٠٢٩٩

E-mail : Justhappy_man2000@yahoo.com
hafez66@live.com

مدونة الكاتب: http://sdhafez.blogspot.com

https://www.facebook.com/alsyd.hafz.7

قائمة المصادر والمراجع

كتاب الله الخالد (القرآن الكريم) .

أولًا- المصادر:

مدونة أعمال الكاتب السيد حافظ الإلكترونية على الشبكة العنكبوتية، وتضم المسرحيات الآتية:

- إشاعة ١٩٩١. -عبد الله النديم ١٩٩٧.
-وسام من الرئيس ١٩٩٧.
-ظهور واختفاء أبو زر الغفاري ١٩٨١.
-حكاية الفلاح عبد المطيع ١٩٨٢.
-الرقص على النار ٢٠٠٠. -امرأتان ٢٠٠٤.
-من الذي يدق الباب. -الميراث.
-ليلة فتح صقلية. -ملك الزبالة.
-(ليلة اختفاء الحاكم بأمر الله "ست الملك وست مصر").
-بوابة الميناء.
-الحاكم بأمر الله / عاشق القاهرة/ حلاوة زمان.

المعاجم العربية:

١) إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٥ م.
٢) ابن منظور: لسان العرب، دار صبح بيروت، لبنان، أديسوفت، الدار البيضاء، المغرب، ط ١، ج ١٠، ٢٠٠٦ م.
٣) جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة عابد خزاندر، القاهرة، المشروع القومي للترجمة، ٢٠٠٣ م.

٤) فاطمة موسى محمود، قاموس المسرح، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٨ م.
٥) ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، مكتبة ناشرون، لبنان، ط ١، ١٩٧٧ م.

ثانيًا؛ المراجع باللغة العربية:

١) أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٣ م.
٢) أشلي ديوكس : الدراما، ترجمة محمد خيري، مراجعة / عبد الحميد يونس، عالم الكتب – القاهرة– د.ت.
٣) أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي بين النص الاجتماعي والاقتصاد الدرامي- دار رسلان- ط ١-٢٠١٠ م.
٤) ألارديس نيكول علم المسرحية، ت: دريني خشبة، القاهرة، مكتبة الآداب(د.ت).
٥) رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، مكتبة الأنجلو، د.ت.
٦) سمير سرحان: دراسات في الأدب المسرحي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
٧) صالح لمباركيه، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع - قسطنطينية، الجزائر، ط ٢، ٢٠٠٧ م.
٨) عبد العزيز حمودة – المسرح السياسي– مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة - ١٩٧١ م.
٩) عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩٣.
١٠) عبد المعطي شعراوي، المسرح المصري المعاصر: أصله وبداياته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦ م.

١١) عبده ديـاب، التأليف الدرامـي، دار الأمين للنشر والتوزيع، ط ١، ١٤٢٢ هـ، ٢٠٠١ م.
١٢) عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ط ١، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، ٢٠٠٧ م.
١٣) علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ط ١، مكتبة مصر، (د.ت).
١٤) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، ١٩٩٧ م.
١٥) فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة أو الفعل، (د ط) من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣ م.
١٦) مجموعة من المؤلفين – دراسات في مسرح حافظ - مكتبة مدبولي.
١٧) محمد عبد الله حسين، النقطة المتحولة في الإبداع الدرامي في الصعيد، كلية الآداب-جامعة حلوان، الصفا للطباعة، ٢٠٠٢ م.
١٨) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، القاهرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، يوليو، ط ٨، ٢٠٠٧ م.
١٩) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، ط ٦، ٢٠٠٥ م.
٢٠) مصطفى الضبع، استراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٨ م.
٢١) مصطفى عبد الغني، المسرح المصري في الثمانيات، دراسة في النص المسرحي المصري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥ م.
٢٢) منير الزامل، التحليل السيميائي للمسرح: سيميائية العنوان، سيميائية الشخصيات، سيميائية المكان، دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، ط١- ٢٠١٤ م.

٢٣) نصور نعمان نجم الديلمي: المكان في النص المسرحي، اربد - دار الكندي، ط ١، ١٩٩٩ م.

ثالثًا؛ مراجع أجنبية مترجمة باللغة العربية:

١) حنا سولينكوف-المرأة والفضاء المسرحي- ترجمة محمد لطفي نوفل-مركز اللغات والترجمة-أكاديمية الفنون- وزارة الثقافة.
٢) دريني خشبة، فن كتابة المسرحية، دار سعاد الصباح للنشر، ١٩٩٣، ص ٢٤٢.
٣) لا يوس أجري: فن كتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ـ نيويورك، (د.ت).
٤) مارتن أسلن، مجال الدراما، ترجمة سباعي السيد، مطابع هيئة الآثار المصرية، ١٩٩٢ م.

رابعًا؛ الرسائل العلمية:

١) سيد علي إسماعيل علي، أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر، رسالة دكتوراه، ١٩٩٣ م.

خامسًا؛ المجلات والدوريات والأبحاث:

١) أمين القريطي، مفهوم الأصالة بين التجريد والتقليد في محتوى الإبداع الفني والتشكيلي، مجلة دراسات وبحوث- جامعة حلوان(مج/ ع ٧) ٢ مارس- ١٩٨٤ م.
٢) سمية أسعد، مفهوم المكان في المسرح المعاصر، عالم الفكر، مج ١٥ العدد ٤- الكويت ١٩٨٥ م.
٣) سميرة أويهلي، تجربة مسرحية مكثفة فوق واقع يغلي بالتناقض والهزائم، مجلة المواقف المغربية، العدد ٦٧٠ ،٩، نوفمبر ١٩٨٤ م.

٤) فاطمة زكاوي، مسرحية "حلاوة زمان" السيد حافظ نموذجًا ، بحث لنيل الإجازة في الأدب العربي تخصص : أدب عام- جامعة سيدي محمد بن عبد الله كلية الآداب والعلوم الإنسانية- ظهر المهراز- فاس/٢٠٠٢/٢٠٠٣.
٥) كمال عيد، المسرح الاشتراكي، الدار المصرية للتأليف والترجمة / مصر - سلسلة المكتبة الثقافية عدد ١٥٤- ١٩٦٦.
٦) محمد عبد الله حسين، الفضاء الدرامي وآلية إنتاج المعنى قراءة في مسرحيتي محمود دياب الضيوف وقصر الشهبندر، مجلة الدراسات العربية، كلية دار العلوم، جامعة المنيا، بحوث ومقالات.
٧) محمد عبد الله حسين، الفضاء الدرامي وآلية إنتاج المعنى نحو آلية جديدة لقراءة النص، "دراسة تطبيقية على نماذج من الدراما المصرية، بحث مُقدَّم للجنة ترقية الأساتذة المساعدين، مارس ٢٠٠٣ م.

سادسًا؛ المراجع الإلكترونية:

1) https://www.neelwafurat.com/itempage.aspx?id=egb4978-5004990&search=books
2) https://sdhafez.blogspot.com/
3) " https://www.egyptiantalks.org/invb/topic/25998-%D9%85%D9%82%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%AA-%D9%81%D9%89-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B3%D8%B1%D8%AD "/ مقالات في المسرح، محمود الشاعر، ٥/١٠/٢٠٢١- ١٠ صباحًا.
4) http://www.mafhoum.com/press7/213C361.htm
5) https://sdhafez.blogspot.com / مدونة أعمال الكاتب السيد حافظ الإلكترونية على الشبكة العنكبوتية.

ملخص البحث باللغة العربية

جاءت الدراسة معنونة بـ (الفضاء الدرامي وآلية إنتاج المعنى في مسرح السيد حافظ - دراسة فنية)؛ وهدفت إلى التعرُّف على تجربة الكاتب الدرامية والموضوعات التي عالجها من خلال نصوصه المسرحية، والوقوف على ما يميِّز هذه النصوص، والتعرُّف على الفضاء الدرامي ودوره في إنتاج المعنى.

ومنهج الدراسة هو المنهج الفني الذي يكشف عن ملامح تأثير الفضاء الدرامي في العناصر البنية الدرامية ودورهما في إنتاج المعني في مسرحيات السيد حافظ ويبيِّن اللمحات الفنية والدرامية التي ظهرت في نصوص الكاتب من خلال العمق الفني الذي أسهم في تفرد تجربة الكاتب المسرحية.

ومن أهم النتائج:

- الدور المهم الذي لعبه الفضاء الدرامي بنوعيه الداخلي والخارجي في إنتاج المعنى الذي يطرحه الكاتب للمتلقي.
- أسهم فضاء عناصر البناء الدرامي في إبراز رؤية الكاتب والمقصد من المطروح.
- كشفت الدراسة عن وعي الكاتب واهتمامه بالعديد من

القضايا التي تمس الفرد والمجتمع، فقد عالج قضايا الوطن الاجتماعية والسياسية والقومية.

- تجسدت القضايا الأساسية التي يطرحها السيد حافظ في مسرحياته بأنواعها المختلفة من خلال البطولة الفردية، ذلك البطل الأعزل الذي يواجه السلطة، وغالبًا ما تنتهي هذه المواجهة بنهاية مأساوية في الأحداث معظمها.
- استحوذت فكرتا (البحث عن الحرية ومواجهة الظلم والقهر بكافة أنماطه) على مساحة كبيرة في مسرح السيد حافظ.

الفهرس